موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

9

القرن العشرون
المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية

تحرير

ك. نِلوولف ، ك. نوريس ، ج. أوزبورن

مراجعة وإشراف : رضوى عاشور

المشرف العام : جابر عصفور

919

المشروع القومى للترجمة

المجلس الأعلى للثقافة

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

القرن العشرون
المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية

مراجعة وإشراف
رضوى عاشور

9

تهدف إصدارت المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المشروع القومى للترجمة

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

9

القرن العشرون
المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية

تحرير

ك. نِلووف، ك. نوريس، ج. أوزبورن

مراجعة وإشراف : رضوى عاشور

شارك فى الترجمة

إسماعيل عبدالغنى / منى عبدالوهاب/ هانى حلمى/ دعاء إمبابى/ محمد هشام

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٥

العنوان الأصلى للكتاب

The Cambridge History of Literary Criticism
volume 9: Twentieth - Century Historical,
Philosophical and Psychological Perspectives

Edited by:
Christa Knellwolf and Christopher Norris
Published by:
The Press Syndicate of the University of Cambridge

- العدد : ٩١٩
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى الكلاسيكى ج ٩
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel:7352396 **Fax:** 7358084

المحتويات

النوع والتكوين الجنسى

الكولونيالية وما بعدها، والوطن، والعرق

الحداثيّة وما بعد الحداثة

الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبي

مقدمة الترجمة

بقلم: رضوى عاشور

هذه هى الترجمة العربية للجزء التاسع والأخير من موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، نقدمها إلى المكتبة العربية آملين أن تملأ شاغرا فيها، وأن تحمل إلى القارئ متعة لا يفسدها إلغاز ولا إبهام. لقد اجتهدنا فى نقل هذا الكتاب بدقة، وعملنا على إيجاد حلول لمشكلات متعددة فى ترجمة خطاب نقدى مُثقل بمفاهيم جديدة، ومصطلحات لم يحظ عديد منها بترجمة عربية محل إجماع بعد (أى لم تكتسب قيمتها كمصطلحات). ورغم أن المشاركين فى ترجمة المقالات المتضمّنة فى هذا الكتاب متخصصون– فكلهم بلا استثناء من العاملين فى أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها، منهم المترجم المحترف، ومنهم من يدرّس مادة النقد الأدبى الحديث لطلابه، ومنهم الباحث فى هذا المجال– إلا أن المهمة لم تكن بالأمر السهل، إذ كان على المترجمين الإحاطة بالخطاب النقدى فى العقود الأربعة الأخيرة، وهو خطاب معقّد ومتشعّب يتداخل بالفلسفة وعلم النفس وفقه اللغة والعلم والتاريخ الفكرى والأدبى لثقافات أوروبية متعددة. باختصار، كانت الترجمة فى حالتنا هذه تتطلب جهدا موسوعيًا لتوفير مزيد من التعرّف على سياق المدارس النقدية موضوع المقالات، واجتهادا فى اختيار البدائل، وهو اجتهاد مفروغ منه فى أية ترجمة، إلا أنه فى حالتنا هذه تحديدا كان يشكل تحديًا استثنائيًا، إذ أردنا أن تجمع الترجمة بين الدقة والوضوح والسلاسة، وإيجاد مخارج مقبولة لصياغات فى الأصل لا تخلو بالنسبة للقارئ الإنجليزى من صعوبة. وزاد الأمر تعقيدا أن النصوص الأصلية وهى مقالات بأقلام كتاب مختلفين تتباين تباينًا واضحًا، فمنها المكتوب بسلاسة ومنها ما يفتقد هذه السلاسة، وكان علينا أن نجد توازنا بين الوضوح المطلوب للفهم، والأمانة التى لا تسمح لنا بإضفاء وضوح غائب فى النص الأصلي.

قام المترجمون بنصيبهم من الجهد والاجتهاد، وقمت بعملى فى مراجعة النصوص المُتَرْجَمَة، على الأصول، واقترحت تعديلات أو أعدت ترجمة أسطر أو فقرات، ووحّدت المصطلحات المستخدمة، تحكمنى دائما الرغبة فى أن تكون مادة الكتاب مفهومة لقارئ لم تتح

له قراءة النصوص النقدية بلغتها الأصلية وإن كان مهتمًا بالنقد، راغبًا فى معرفة المزيد عن اتجاهاته فى العقود الأخيرة. وكنا اتفقنا قبل الشروع فى الترجمة أن وضع هذا القارئ نصب أعيننا يعيننا على تجنّب ترجمة غير مفهومة إلا للمتخصصين فى هذا المجال، المطلعين على النصوص الأصلية، وما ارتبط بها من مناظرات وحوارات، وهو ما يحصر القرّاء فى بضع عشرات، ويجعل الترجمة العربية تحصيل حاصل، وتبديدا لجهدنا وللمال العام.

أسعدنى العمل مع هذه الجموعة الممتازة من المترجمين (وهم جميعا باستثناء الدكتور محمد هشام، تلاميذي، شرفت بتدريبهم فى قاعة الدرس أو بالإشراف على رسائلهم العلمية) من أصغرهم خبرةً وسناً: دعاء أمبابى ومنى عبد الوهاب، إلى الأكثر خبرةً ودربة.

قبل ثلاث سنوات، ضمّنا لقاء أول فى بيتي: الدكتور شعبان مكاوى والدكتور محمد هشام، والدكتور هانى حنفى ودعاء امبابى ومنى عبد الوهاب وأنا، (لم تكن والدكتورة فاتن مرسى والدكتورة عزة مازن والدكتور إسماعيل عبد الغنى قد أنضموا إلينا بعد)، تناقشنا مطوّلا عن الضوابط والأهداف والمعضلات. واليوم إذ ندفع بعملنا المشترك هذا إلى النشر، زدنا ونقصنا: كان على دعاء وهى تراجع مقالاتها للمرة الأخيرة التوقف للإيفاء بمطالب وليدها البكر عبد الرحمن، وكان على منى أن نفعل الشيئ نفسه لرعاية وليتدها الأولى سما. جاءنا صغيران جميلان: زدنا.

ورحل شعبان مكاوى بعد صراع طويل مع المرض على مرحلتين قاسيتين، سلّمنى مقالات خمس قبل أن يدخل المستشفى لإجراء عملية زرع الكبد، وقبل أن يدخل المستشفى مجددا كان قد حرص على مراجعة المقالات– فى ضوء ملحوظاتي– بعناية تثير الدهشة والإعجاب، فى ظل وضعه الصحى المتردي.

رحل شعبان فى ١١ مايو ٢٠٠٥ عن واحد وأربعين عامًا.

نقصنا.

المشاركون فى ترجمة هذا الكتاب وأنا، نُهدى جهدنا لاسم شعبان مكاوي، ولمعناه: فلاح جميل قطع الطريق بسرعة خاطفة من بلدته الصغيرة "منشية النور" إلى الجامعة ليتعلم فيها ويٍعلِّم، متسلحًا بالمعارف والمكارم وفيض مدهش من الحضور والإنسانية.

رضوى عاشور

القاهرة فى ٢٨ أغسطس ٢٠٠٥

المقدمة

كريستا نِلوولف وكريستوفر نوريس

ترجمة: **رضوى عاشور**

هذا هو الجزء التاسع من **موسوعة كمبريدج لتاريخ النقد الأدبى** التى تسعى إلى تقديم عرض مدروس للنقد والنظرية، بدءا من العصور الكلاسيكية القديمة وانتهاء بوقتنا الحالى. ويكشف لنا هذا المسح التاريخى الواسع أن التحيّز فى الحكم النقدى يكاد يكون ملازما لبدايات الأدب نفسه، مما جعل من المحاولة الواعية للتعامل معه وتفسيره، علامة على ظهور النقد الأدبى بوصفه مجالا متخصّصاً يسعى إلى الوصول إلى رأى موضوعى، فى الوقت نفسه الذى يقِّر فيه باعتماده على البلاغة وأساليب الإقناع. وفى نهاية القرن العشرين أصبح النقاد شديدى الوعى بما يكمن وراء كل تفسير نقدى من خلفيات ثقافية وإيديولوجية، وغدا أى زعم بتقديم عرض غير منحاز (ناهيك عن كونه محايدا أو موضوعيا) يبدو أكثر إشكالية من أى وقت مضى. ورغم ذلك، كان من الضرورى فى مشروع كمشروعنا هذا، ألا نسمح لهذه الصعوبات أن تعوق قدرتنا على الحكم، وتترك ظلالا من الشك تحيط بكل جملة، ومن هنا قررنا فى سياستنا العامة كمجلس تحرير، أن الأسلوب الأمثل لمواجهة المشكلة هو المناقشة المستفيضة للسياق التاريخى، وما يتشكّل من أنماط التأثير، مع الاستعداد لطرح هذه القضايا بوضوح كلما اقتضت الحاجة.

كان الاشتباك المستمر مع التاريخ هو المبدأ الذى وجّه عملنا فى هذا الجزء التاسع من الموسوعة، وهو اشتباك بمعنيين، أولهما طرح القضايا ذات الدلالة النقدية التأريخية، وثانيهما دراسة حالات بعينها لحركات ومدارس فكرية متباينة لكل منها موقعه التاريخى الخاص به. وتتناول الأجزاء الثلاثة الأخيرة من هذه السلسلة ما طرأ من تطورات على الساحة النقدية فى القرن العشرين، مما يعطى هذه التطورات وزنا مبالغا فيه إلى حد ما، إذا ما وضعنا فى الاعتبار الامتداد الزمنى الذى تغطّيه الموسوعة ككل. ورغم ذلك، تبقى هذه المجلدات الثلاثة

شديدة التباين فى شواغلها الأساس وما تركِّز عليه، وتحديداً وقد اتضحت الحاجة لحصر هذه التطورات فى أعقاب البنيويّة الفرنسية، وهو ما يرى البعض أنه يشكِّل تحديّا كبيرا– وربما مستحيلاً – يواجهه مشروع (كمشروعنا) يتطلب إمكانية وصف ورواية هذه الحلقات الفكرية فى تسلسل تاريخى مفهوم. ويأتى هذا التحدّى من مواقع عدة، منها ما بعد البنيويّة، ونظرية فوكو فى الخطاب، والتفكيكيّة وما بعد الحداثة والتاريخية الجديدة. وكان لكل اتجاه من هذه الاتجاهات أثره الحاسم فى زعزعة الاحتكام المطمئن إلى الحقيقة أوالواقع التاريخى. إن ما تشترك فيه هذه الاتجاهات، رغم ما بينها من اختلاف فى المنهج والتوجّه، هو التزامها بشكل أو آخر بهذا "التحوُّل" إلى اللغة والخطاب والنص، وهو تحوُّل يشكِّل سمة بارزة فى مجالات أكاديمية أخرى، لا تقتصر على الفلسفة وعلم التاريخ. أما موضع الخلاف بينها فهو القدر الذى يسمح به كل منها بحيِّز للمُترسِّب من فكرة الحقيقة التاريخية، وسط انهماكه فى النصوص وما لانهاية له من الدلالات المتولِّدة عنها، وهى تختلف كذلك فى مدى تقبّلها لمقولة فريدريك جيمسون أن التاريخ "أفق لا يمكن تجاوزه"، وهو ما سوف يضع حدودا فى النهاية، لتلك الأشكال من التحرّر من القيود التى يبيحها أنصار النصِّية.(١)

بشكل عام، يمكننا ترتيب هذه الاتجاهات بدءًا من تبنّى الشك التام مذهباً، وهو ما ارتبط بمابعد الحداثة، مرورا بالأشكال الأكثر تطوّرا وعمقا من ما بعد البنيويّة اليسارية، وصولا إلى المحاولات المضنية (محاولات جيمسون وغيره)، للجمع بين الماركسية بماديتها الجدلية، والمقاربات النقدية النصيّة المعتدلة التى تركّز على ما تواجهه أية أنطولوجيا أو نظرية واقعية للمعرفة من مشاكل. تتميز المداخل النقدية المتأثِّرة بفكر فوكو بتركيزها على أشكال التمثيل المتغيِّرة تاريخيا فى شتى أنواع الخطاب، كما تتناول كيفية تجسيد هذه الأشكال للعمليات الضمنية لإرادة الحقيقة بالمعنى النيتْشَوى، وهى إرادة متشعِّبة ومهيمنة تحرّكها السلطة القائمة فى مختلف النظم التأديبية.(٢) أما التفكيكيّة فيصعب إدراجها فى هذا التصنيف ذلك لاهتمامها

(١) Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Literature as a Socially Symbolic Act* (London: Methuen, 1981).

(٢) انظر/ى على سبيل المثال:
Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. and ed. D F Bouchard and S. Weber (Oxford: Blackwell, 1977).

أساسا- خاصة فى أعمال دِريدا- لا بقضايا التمثيل الأدبى، بل بالتحليل الفلسفى الدقيق للعلاقة بين المنطق الظاهر والباطِن الذى يحكم أنواعا مختلفة من النصوص.[٣] ورغم ذلك، فغالبا ما اعتبرت التفكيكيّة- من قبل أنصارها ومناهضيها على حد سواء، حركة تنتمى لاتجاه فكرى أوسع، هو مابعد الحداثة، الذى يتعامل مع "الواقع" بوصفه خطابا أو بنية نصّية محضة، إلى الحد الذى يجعلنا نصنّف التفكيكيّة- وهو ما يشهد عليه رورتى فى مقالته فى المجلد الثامن من الموسوعة- بوصفها ثقافة "بورجوازية ليبرالية براجماتية مابعد حداثية، تنتمى لشمال الأطلسي" تتخذ من النقد الأدبى نموذجا لها، سعيًا وراء أسلوب جديد "مابعد فلسفي" فى الفكر. وهى ثقافة تُعلى من قيمة كتابة الشعراء والروائيين أوالمفسّرين الذين يعتمدون المراجعة الصارمة وإعادة النظر فيما يتناولونه من نصوص، إنها ثقافة لا وقت لديها للمواضيع المتخصصة والتقنية التى هيمنت على الخطاب الفلسفى منذ ديكارت وكانط حتى فرِدج وراسل ومفكرى التراث التحليلى الحديث.[٤] ولكن يبقى السؤال الذى طرحه المشاركون فى هذه الموسوعة، على اختلافهم: هل يمكن رغم ذلك، توفّر معايير للحقيقة أو ضمانات تلجّم هذه الحرية فى القراءة "الأدبية" بما يحول دون امتدادها إلى نصوص الفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والطبيعية؟

فى كتابات أخرى (منها على سبيل المثال كتابات مؤرخى مابعد الحداثة مثل هايدن وايت)، نجد قناعة قوية بأن النظرية الأدبية (فى هذه الحالة، نظريات السرد تحديدا) تبعث دماء جديدة فى الخطاب التاريخى وتتيح له أن يواكب الأشكال الأكثر تقدما من التمثيل

---

[٣] انظر/ى تحديدا:
Jacques Derrida, `*Speech and Phenomena*` *and Other Essays on Hussrl's Theory of Signs*, trans. D. B. Allison (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973); *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976); *Margins of Philosophy*, trans. A. Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

[٤] انظر/ى أيضا:
Richard Rorty, *Irony, Contingency, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

الإبداعى الراهن.(٥) ويستوقفنا فى هذه التطورات الطريقة التى انتقل بها النقد الأدبى المعاصر من موقعه السابق، وهو موقع هامشى نسبيا إزاء التخصصات الأخرى، إلى تخصص قاطع، موعى بتأثيره الكبير على مسار البحث فى العديد من مجالات الفكر. وإن أخذنا أمثلة قليلة مما ورد فى هذا المجلد، نجد هذا التأثير (سواء لقى ترحيبا أو مقاومة) فى مجالات متباينة كالأنثربولوجيا وعلم الأجناس والتحليل النفسى والنظرية السياسية وعلم الأخلاق ودراسات النوع وعلم اللاهوت والتأريخ مابعد الكولونيالى وفلسفة العلم ونظرية التحديث وتاريخ الفكر، فمن ناحية، يغلب الزعم بأن النظرية الأدبية أصبحت هى المصدر الأفضل لتناول راديكالى يبدّل أشكال التناول السائدة، وينقذ مجالات التخصص الأخرى من تعلّقها الساذج بالأفكار الوضعية عن الحقيقة والمنهج، وهى أفكار تجاوزها الزمن، أو القول إن النقد الأدبى مؤهل أكثر من سواه من المجالات للإحاطة بالتحوّل الثقافى الراهن (ما يسمى "بظرف مابعد الحداثة" والذى يرمز إليها ما يطلق عليه بودريار "سَبْق الشبيه" *precession of the simulacrum*، أى خسوف الواقع والحقيقة الناجم عن تصدّر أشكال مختلفة من المحاكاة التى يفرضها تأثير إعلام مكثف(٦)، وهذا الوصف الأخير هو الشكل الأكثر مغالاة لهذه النظرة الشائعة فى المناقشات الراهنة والتى يشكل تأثيرها الموضوع الأساس فى هذا المجلد.

وفى الوقت ذاته ارتفعت أصوات تعترض على هذا التوجه إلى تحويل الواقع برمّته إلى نص، وترى، بما لا يجانب الحق – أنه اتجاه يسحب البساط من تحت أقدام أية ممارسة بحثية ذات توجّه تاريخى، أو عفية فلسفيًا، أو مسئولة أخلاقيًا، أو ملتزمة سياسيًا. ومن هنا نشأت الدعوة الملّحة لتاريخية "جديدة"، وهو مصطلح جامع يضم تنويعات مختلفة مثل الحركة البريطانية أساسا، التى أصبحت تُعْرَف بالمادية الثقافية. وهذا المدخل النقدى بشكل عام لا يترك مجالا للحكم على الحقيقة التاريخية، فى ذات الوقت الذى يقرّ فيه بأن اسراتيجياته فى

(٥) Hayden V. White, *Tropics of Discourse: Essa in Cultural Criticism* (Baltimore: ohns Hopkins University Press, 1978) and *The Content of the Form* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988).

(٦) على سبيل المثال، انظر/ى:
Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Cambridge: Polity Press, 1989); also *The Revenge of the Crystal: A Baudrillard Reader*, (London: Pluto Press, 1988).

التفسير تعتمد الخطاب والبعد السردى ومع ذلك تعرّضت التاريخية الجديدة لكثير من الانتقاد بما فى ذلك نقد المادية الثقافية لميلها الواضح فى اتجاه الموقف النصّى الذى يتناول الواقع التاريخى كبنية خطاب محض.[٧]

ولقد قامت سياستنا كمجلس تحرير على استكتاب من يمثلون أوسع مدى من وجهات النظر المختلفة، وفى الوقت نفسه الذى طالبنا المشاركين فى الموسوعة أن يصفوا المجال الذى يتناولونه لا أن يتبنوا موقفا واضح الانحياز. سوف يستوقف أى قارئ كم الاختلاف فى الآراء، خاصة حين يتابع خيوط المناظرة بين الماركسية ومابعد البنيويّة، أو بين التقاليد الفرنسية فى النظرية النقدية والقاليد الألمانية، أو التاريخية الجديدة والمادية الثقافية وهما – على ما بينهما من قرابة– منهجان متنافسان إلى حد ما، أو الخلاف الأكبر المتمثل فى النزاع حول مزاعم العلم مابعد الحداثى الذى يشكِّل قطيعة حاسمة مع كل ما كان معتمدًا حتى الآن من قبل الأسلوب العلمى.[٨]

كان بمقدورنا ترتيب مواد هذا الكتاب بشكل آخر، نتتبّع فيه أنماط الاختلاف والتشابه وأشكال التأثير المتبادل بين مدارس الفكر المتباينة. وسوف نوضح فى السطور التالية المواضيع وعناصر السجال التى تناولناها. على أية حال، حالفنا الحظ إذ استطعنا أن نجمع فريقا من الكتَّاب المؤهلين للمهمة بشكل استثنائى، والذين وفِّقوا فى تقديم رؤى كثيرة متنوعة مع احتفاظهم بتناول متوازن للموضوعات.

يقدم الجزء الأول مجموعة من وجهات النظر بشأن التمثيل التاريخى بأشكاله وأجناسه الأدبية وتكويناته. إن المقارنة بين أشكال التاريخية، قديمها وحديثها، تكشف لنا بوضوح مدى التحول الذى جدّ على المقاربات التاريخية مؤخراً، نتيجة لتوفر إمكانيات نظرية جديدة ومساءلة النزعات الفكرية القديمة (وإن لم تفقد مصداقيتها لمجرد أنها قديمة). ويتبع المناقشة

---

(٧) انظر/ى مختلف المقالات المنشورة فى:
Harold A. Veeser (ed.), *The New Historicism* (New York and London: Routledge, 1989).

(٨) انظر/ى تحديدا:
Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

المستفيضة للمشاكل الفلسفية المترتبة على النقد التاريخى، فصل يتناول أثرها الكبير ومترتباتها على تاريخ الأفكار. أما الفصلان التاليان فيتناولان المادية الثقافية والتاريخية الجديدة، ويوضحان ما بينهما من نقاط اختلاف بارزة، ويسعيان إلى تفسير كيف أدّت مساءلة التأريخ التقليدى إلى طرق جديدة لدراسة أدب الماضى وثقافته. أما الفصل التالى الذى يتناول التواطؤ بين النقد الأدبى وسياسات الفاشية، فيناقش تفصيلاً المنطلقات الإيديولوجية للتمثيل التاريخى.

لقد كان للماركسية فضل السبق فى إعلان موقفها النقدى من سياسات التمثيل، ففى مسعاها لتغيير الظروف الاجتماعية الظالمة الناتجة عن استغلال الطبقات العاملة، أنتجت الماركسية تحليلاً نقديًا للمفاهيم والفئات التاريخية تضمن بالضرورة تحليلاً للثقافة المعاصرة. ويبدأ القسم المخصّص للماركسية بعرض عام لتاريخ النقد الماركسى، تتبعه مناقشة لأشكال التفاعل بين الماركسية والنقد التفكيكى فى فصل يتناول التحالف البنّاء بين الماركسية ومابعد البنيويّة. وفى تناولنا لمدرسة فرانكفورت كبؤرة التقاء بين الفلسفة الماركسية والنظرية الاجتماعية، اعتمدنا تقسيما زمنيا إلى مرحلتين، فخصصنا فصلا لأدورنو وحلقته، وفصلا يعرض للمستجِّد من التطورات فى كل من فرنسا وألمانيا وما بينهما من اختلاف.

تشترك الدراسات الثقافية مع الماركسية فى الالتزام بتحليل العلاقة بين الثقافة والإيديولوجيا وأشكال السلطة السياسيّة، وإن كان يميّزها جزئيا فى تناولها للنقد الأدبى رفضها تقييد اختياراتها داخل إطار الأشكال الفنية الرفيعة، وانحيازها للثقافة الشعبية، والإعلانات، والنصوص الأدبية غير المعتمدة [فى تاريخ الأدب، والمؤسسات التعليمية...إلخ]. ويبدأ هذا القسم بمناقشة لميخائيل باختين وهو ناقد سوفييتى ومنّظر للثقافة قدّم أهم إنتاجه فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وإن لم يُعِد النقاد الغربيون اكتشاف أعماله إلا بعدما يقرب من أربعة عقود، ليصبح بعدها منهلا لاتجاهات متنافسة فى تأويلات النقاد الماركسيين والماديين الثقافيين وأصحاب التوجّهات اللاهوتية. ويتناول فصل لاحق نشأة الدراسات الثقافية بوصفها إعادة تقييم شاملة للممارسة النقدية فى سياق ارتباطها العميق بالثقافة الوطنية.وتركّز المعالجة على صعوبات التحوّل إلى الديمقراطية، والمسعى لإيجاد

سبل تُسقط ما يحيط بالكلمة المكتوبة من سلطة. كما يكشف هذا الفصل كيف أثّرت التغيرات الكبيرة التى حدثت فى السياق المؤسسى على مدى القرن الأخير، على مجال الدراسات الإنجليزية وتعريفه لذاته بصفته مجالاً أكاديميًا قائمًا بذاته.

أما القسم الخاص بالمداخل النفسية ومداخل التحليل النفسى فتتبّع التحليل النفسى من نشأته فى مطلع القرن العشرين إلى ما طرأ عليه مؤخّراً من تطورات وتطبيقات. لقد لعبت مفاهيم التحليل النفسى دورا هاما فى مجموعة كبيرة من النظريات التى ظهرت فى السنوات الأخيرة، وهى نظريات تسعى إلى فهم الأسس التى تقوم عليها أشكال تعريف النوع* والعرق والطبقة. ولقد طرح كل من دراسات النوع والنقد مابعد الكولونيالى تحديًا للخطاب التقليدى الشائع فى الدراسات النقدية، لاصطدامه بمحاولات تهميش الأصوات المقموعة أو إسكاتها. إن تاريخ النقد النسوى، مثله مثل النقد مابعد الكولونيالى والنقد المرتبط بالمثليين من الجنسيين، هو تاريخ مقاومة وعمل مباشر من أجل المساواة فى الحقوق، والاعتراف بخصوصية اهتمامات هذه الفئات، وهو تاريخ يستند إلى تحليل مؤسّس نظرياً لآليات السلطة المعقّدة. ويتناول الفصل الأول، وهو عن مداخل النقد النسوى فى القرن العشرين، المسعى لتقديم صياغة نظرية عن التمثيل والذات، من خلال قراءات وكتابات سياسية تواكب الاشتباك النسوى بالمستجد فى مجال الدراسات الأدبية. أما الفصل الثانى الذى ينطلق من منهج تفكيكى فيطرح السؤال بشأن مفهومى "المرأة" و"الاختلاف" بهدف تأكيد وجود أرضية مشتركة للتضامن بين النساء. أما الفصل الثالث فيقدم نظرة عامة لنقد المثليين من الجنسين مشيرا إلى بعض المشاكل المتمثلة فى الحفاظ على تعريفات النوع، لينتهى بعرض لآخر التطورات النظرية فى مجال المثلية والدراسات العابرة للنوع.*

---

*المقصود **بالنوع** هنا هو التكوين الاجتماعى والثقافى للجنسين، وهو ما استخدمناه لترجمة مصطلح gender فى هذا الجزء من الموسوعة.

*لم نقم بترجمة هذا الفصل الثالث بناءً على اتفاق مجموعة الأساتذة المشرفين على ترجمة المجلدات التسعة من **الموسوعة** . (المُترجمة).

لا نبالغ على الإطلاق مهما قلنا عن مدى الدور الذى لعبه الأدب والتمثيل الأدبى فى بناء نسق القيم المرتبط بالمركزية العرقية، وبما اعتمده الغرب من أساطير عن تفوقه الثقافى. ويواجه التاريخ الأدبى للأفارقة الأمريكيين هذه المجموعة الراسخة من المعتقدات بوصف أهمية ما أسهم به السود فى ثقافة أمريكا الشمالية، وكيفية إسقاط التأريخ الغربى الأبيض لإسهامهم من سجلّاته. ويقدم هذا الفصل عرضا للكتّاب السود قبل تحرير العبيد وبعده، والذين لم تلق كتاباتهم الاعتراف إلا متأخرًا، نتيجة لمواجهة القيم المعتمدة وتحدّيها. كذلك يقدم هذا الفصل صورة لكفاح السود من أجل تحقيق الاعتراف بهم، وعرضا للمفاهيم النظرية حول العِرق التى تضمن استمرار القهر.

ويناقش الفصل الخاص بنظرية مابعد الكولونيالية التطورات التاريخية التى شهدتها المستعمرات السابقة، ويتتبّع الفرص الجديدة أمام الشعوب المقهورة لتجد أصواتها فى واقع صارت فيه نظرة السادة المستعمرين جزءًا من نظرة المستعمَر (بفتح الميم) وتكوينه عبر ما فرضه المستعمِر (بكسر الميم) من نظم التعليم والخدمة العسكرية ونظام العمل الوظيفى. وتكشف دراسة التطور التاريخى للأنثروبولوجيا وأساليبها المدى الذى أُسقطت فيه المعايير الثقافية للناظر، على الجماعة أو النظام الاجتماعى الذى ينظر فيه. ولقد شجع الوعى بذلك إلى مزيد من الانتباه ونقد الذات وربط التحليل بالمقارنة عبر طرح مفهوم للدراسات الثقافية العابرة للأوطان كبديل عن التناول القديم ومزاعمه عن التزام الحياد.

ويقودنا هذا القسم إلى قسم تالٍ يتناول مفهوم الحقب الزمنية لدى حركات فكرية متباينة فى القرن العشرين. إن مراجعة سبل التحوّل من الحداثة إلى مابعد الحداثة، وهو الموضوع الذى نوقش كثيرا من قبل، أمر ضرورى لفهم كيف يشكل توجّه بعينه إلى المستقبل مواقفنا واختياراتنا فى المرحلة التاريخية الحالية، وهو ما يتطلب أيضا التوقف عند مفاهيم التحديث وما يخص التقدم والتطور التاريخى من أفكار. وغالبا ما تعتبر مابعد الحداثة سؤالا من موقع الشك فى قيم التنوير، مثلها فى ذلك مثل الحقيقة والمعرفة والموضوعية، كما ترتبط بتركيز من موقع النسبية الثقافية على التعددية الصرفة لألعاب اللغة. (أو أولوية الروايات البراجماتية الطبيعية) التى تضفى من خلالها مختلف الجماعات معنى على وجودها. ويطرح هذا الفصل

آراء عديدة مباشرة وضمنية بشأن المزاعم الأكثر تعميما التى يطرحها الداعون لما يسمى "ظرف مابعد الحداثة". وهى بشكل أكثر تحديدا تقيِّم مترتبات تلك الآراء على تفكيرنا فى النظرية النقدية وعلم الجمال وأخلاقيات النقد.

ويميز هذا الجزء من الموسوعة عن سواه من المشروعات المماثلة التوسّعُ فى تناول التطورات الفلسفية المرتبطة بالدراسات الأدبية. وكثيرا ما لوحظ ما للظاهراتية والوجودية من عظيم الأثر فى الممارسة النقدية فى القرن العشرين، وإن لم تحظيا بأى قدر من الاهتمام الذى حظيت به حركات فكرية أخرى، ولا كان لهما كثرة الأنصار المبهورين بجديدها، مثل التفكيكيّة ومابعد البنيويّة. وهناك أيضا ذلك الموضوع المزعج بشأن المواجهة بين فلسفة "القارة" [المقصود أوروبا دون الجزر البريطانية] والفلسفة "التحليلية" التى تشير– فى الإطار الأكاديمى على الأقل– لنوع العمل الذى أنجزه الفلاسفة الأنجلو–أمريكيون فى أعقاب ثورة فرِدج وراسل فى مجال المنطق وفلسفة اللغة. لقد بدت الفلسفة التحليلية، رغم إنجازها البارز، أقل جاذبية لمنظّرى الأدب، وهو ما يظهر جليّا فى ذلك التحول بأشكاله المختلفة والمتعاقبة، إلى مصادر القارة الأوروبية وما يشبهها. وزاد الأمر تعقيدا موقف العداء الذى اتخذه الفلاسفة التحليليون، تحديدا فيما يخصّ التفكيكيّة التى عابوا عليها إغفالها المتسرِّع والخفيف لأبسط المعايير مثل الصرامة والتماسك والحقيقة. وكان الأكثر سلبية فى أثره ذلك السجال الشهير الذى جرى بين دِريدا وجون سيرل بشأن فلسفة الفعل الكلامى الأوستينة [نسبة إلى أوستين]، وهو سجال عمّق الأسلوب القديم القائم على عدم الثقة بالآخرين وازدراء حُجَجِهم، والذى خلّفه أصحاب الوضعية المنطقية.(٩) وعلى أية حال، وكما يبيّن الفصل الذى يتناول هذا الموضوع، فقد أنتج التراث التحليلى أعمالاً قيّمة فى علم الجمال وفلسفة النقد الأدبى يمكن أن يفيد منها أولئك الذين يميلون أكثر للفكر الذى أنتجته القارة الأوروبية مؤخرا.

---

(٩) Jeacques Derrida, *Limited Inc*, ed. Gerald Graff (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1989); John R. Searle, "Reiterating the Differences", *Glyph*, Vol. I (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 198-208.

والأرجح أن الفصلين اللذين يتناولان المثالية الإيطالية والنقد الأسبانى والأسبانى الأمريكى وجمالياته، يغطيّان مساحة لا يألفها عديد من قراء هذا المجلّد. يقدم الفصل الأول منهما دراسة لجيوفانى جنتيلِه وبنديتو كروشِه، وهما فيلسوفان ناقدان من مطلع القرن العشرين يعتقدان فى إمكانية قيام نظرية أصيلة للنقد الأدبى فى إطار نظرية للمعرفة تسعى إلى الإبقاء على شمولية المعنى والحفاظ عليه. أما الفصل الثانى فيفحص العلاقة المركّبة والمتداخلة بين النظرية والإيديولوجيا والإبداع الفنى، والتى ميزت تطور النقد الأدبى فى أسبانيا وأمريكا اللاتينية طوال القرن العشرين. ويتبع هذين الفصلين فصل عن البراجماتية الجديدة، وهى حركة تتعدد مصادرها، وإن كانت هذه المصادر فلسفية نشأت فى أمريكا الشمالية أساسا، وترتبط هذه الحركة بموضة مثيرة للدهشة تدعو إلى "مناهضة النظرية"، رغم توجّهاتها النظرية الشديدة. وينتهى هذا القسم بعرض مقارن لمختلف مداخل أخلاقيات النقد الأدبى، وبكشف مركزية النماذج المتخيّلة والروائية فى الفلسفة الأخلاقية فى السنوات الأخيرة.

ويتناول الفصل الأخير أثر النظريات النصيّة العميق فى المجالات التى درجت تقليديا على تأكيد القيم الموضوعية عن الحقيقة، وعلى تحاشى المتخيّل أو "الرخصة الشعرية" المرتبطة بالأدب. وبما أن مهمة استنقاذ طرق الوصف الموضوعى، أو الوصف الذى ينقل الحقيقة بشكل مباشر تزداد اليوم صعوبة– وهو ما يزعمه هؤلاء المنظّرون– فقد امتدت سلطة نقض اللغة إلى كافة المجالات الأكاديمية، بما فيها التاريخ وعلم الاجتماع، بل والعلوم الطبيعة أيضا. كما أن افتراض غياب أسلوب محايد للتمثيل أدى إلى طمس الحدود الفاصلة، بما يتطلب إعادة النظر فيها. وفى مقابل مطلب الخبرة المتخصصة فى مجال بعينه نشأت الدعوة الملِّحة للدراسات البينية. وكان الدافع الأساس وراء تلك الدعوة هو الحاجة لإتاحة اتصال أكثر إيجابية بين مختلف حقول المعرفة المتخصصة. إلا أن هذه الحدود الجديدة، بين الفنون والعلوم الإنسانية من ناحية والعلوم الطبيعية من ناحية أخرى، التى تم وضعها أو التى تتسم بالنسبية، أصبحت موضع السؤال. ولا شك أن هذا التطور وجد مزيدًا من التشجيع من "التحول إلى اللغويات" فى مختلف المجالات، والذى كان من آثاره، للأفضل أو الأسوأ، شيوع

استخدام المداخل النصيَّة، أو ما يسمى " المداخل التأولية القوية" التى تُسقط الواقع لحساب هذه الحريات المتاحة حديثا فى التفسير. وهكذا أصبح للنظرية الأدبية تأثير عميق على المفكرين العاملين فى مجالات أخرى غير مجال الدراسات الأدبية والنقدية، لدرجة أن حصرها وتقديم عرض لها يتطلب معالجة تتجاوز الحيِّز المتاح هنا. ولكننا نقدم نموذجين دالين، على ما بينهما من تناقض بيِّن، فى الفصول التى تتناول النظرية الأدبية وعلاقتها بما جدّ مؤخرًا من تطورات فى مجال علم اللاهوت وفلسفة العلم. ومع ذلك لا بد من تأكيد أن هناك جهودا كبيرة فى مجالات أخرى من الفكر البينى ما زالت تنمو وتتوسع، وقد يهتم القارئ بمتابعتها تبعا لاهتماماته الخاصة. وهنا سنختار اتجاهات معدودة منها، لم نستطع لضيق المساحة أن نتناولها تفصيلاً.

هناك مثلا حركة كاملة مزدهرة لنظرية قانونية تفكيكية بشكل عام، تطرح تحديًا على المعايير والإجراءات والقيم المرتبطة بالفقه التقليدى (الليبرالى المهيمن). وبشكل مختصر، هى تفعل ذلك بزعم أنها تفكِّك ما تعتقد أنه الدعائم الرئيسية لهذا الخطاب، ومنها الفرق بين القانون المنصوص عليه فى التشريع، والقانون فى الحالة الخاصة، أو ما يسمى بالقضايا "السهلة" والقضايا "الصعبة"، والأحكام التى يتم التوصل إليها بالتطبيق "المباشر" بسابقة قانونية محدّدة، والأحكام التى يتم التوصل إليها بتفسير قائم على الفطنة والإدراك السليم أو حسن التقدير ، وهم يزعمون أن الدخول فى مثل ذلك التحدى يعنى النيل من السلطة المطلقة أو "المعقولية" التى تضفى مظهر الحياد القانونى فى حين أنها تخفى دور القانون كأداة لتعزيز القيم المهيمنة والمصالح السياسية –الاجتماعية.[١٠] ومن هنا حجة أنه لا يمكن تطبيق القانون– أو تمثيله بصفته ثقة متبادلة بين ندّين يجمعهما القبول الكامل– إلا من خلال قوة الخطاب التشريعى وقدرته على قمع أو تمويه الحالات غير المتساوية التى دائما ما نجدها فى

---

[١٠] انظر/ى على سبيل المثال:
Matthew H. Kramer, *Legal Theory, Political Theory and Deconstruction: Against Rhadamanthus* (Bloomington: Indiana University Press, 1991); Peter Fitzpatrick and Alan Hunt (eds.), *Critical Legal Studies*, (Oxford: Blackwell, 1987); Mark Kelman, *A Guide to Critical Legal Studies* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987); Roberto M. Unger, *The Critical Legal Studies Movement* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986).

مثل هذا الموقف. وغالبا ما يتم الرجوع إلى فوكو (ونظرية مابعد البنيويّة) كمصدر لفكرة أن السلطة/المعرفة هى الأساس الشامل لكل خطاب حتى لو كان (أو تحديدا عندما يكون) مقنّعا ببلاغة التجرّد النبيل. كذلك يتم الاستناد إلى التفكيكيّة للتدليل على أن المرجع ذاته غير مستقر، بمعنى أن كل مصطلح فى الخطاب التشريعى، من أكثر التعبيرات الدالة تحديدا (فى ظاهرها) إلى أكثر بنود القانون التشريعى وضوحا بما لا لبس فيه (فى ظاهرها) قابلة فى كل الأحوال للتأويل بطرق مختلفة، بما أنه لا يمكن تحديد فحواها بشكل لا يحتمل الشك باللجوء لنوايا المشرِّع أو للسياق كمعيار.[١١] وهنا نرى مرة أخرى كيف استحوزت الحجج التى ظهرت أول ما ظهرت وتم تطبيقها فى حقل النظرية الأدبية، عبر حركة توسُّعية، على مساحات قد تبدو بعيدة كل البعد عن سياقها الأصلى. وهو ما يعطينا مثالاً فريدًا يؤكد ما يقوله دريدا عندما ينفى إمكانية تعريف "السياق" بشكل يثبّت أو يحدِّد لنا سلفاً ما سوف نعتبره سابقة صالحة أو مرجعا للاحتكام من سياق إلى آخر.[١٢]

وهنا يبدو مفهومًا ما شكّلته التفكيكيّة من جاذبية لحركة الدراسات القانونية النقدية والتى اختارت لنفسها دور الخصم فى مواجهة القيم والمفاهيم المعيارية السائدة فى الثقافة القانونية المهيمنة. كما يبدو مفهومًا أيضًا جاذبيتها لمنظرّى الأدب الراغبين فى التوسع فى استخدام أدواتهم التفسيرية لتشمل موضوعات مثل القانون الدستورى للولايات المحدة، حيث تعتمد أمور كثيرة على المعنى الذى نعطيه لمبادئ بعينها، (كثيرا ما ترد بصيغة مجردة أو مبهمة). ويفسِّر لنا ذلك جزئيا لماذا أثارت التفكيكيّة هذا القدر من الجدل فى الولايات المتحدة، حيث تمثل الوعد (أو التهديد) بخطاب يزعم اختراق الحدود الفاصلة بين المجالات البحثية والدراسية، ويحملها طموحها إلى تجاوز الحيِّز المحدود الآمن لدراستها الأكاديمية. ومن ناحية أخرى هناك مجال للشك فيما إذا كانت هذه الراديكالية التى تنفع لكل شيء، تمثّل فعلا تحديا كبيرا للأمر الواقع اجتماعيا وقانونيا، إذ يمكن القول إننا هنا، كما فى حالة التأريخ مابعد

---

(١١) Clare Dunton, "An Essay on the Deconstruction of Contract Doctrine", *Yale Law Journal* 94 (1084), pp. 997-1114.

(١٢) Derrida, *Limited Inc.*

الحداثى، لا نجد سوى القليل لنأمل فيه أو نخاف منه، إزاء نظرية تبدو غير مستعدة لشراء الحجة المضادة المؤسسة على أرضية التعقّل أو المبدأ. وهذا تحديدا هو ما عبّر عنه كثيرا، وبعين لاقطة واستمتاع، ستانلى فيش الأكثر فطنة بين نقاد البراجماتية الجديدة (أو الحركة المناهضة للنظرية)، وهى حركة تستمتع بكشف الادعاءات الراديكالية بوصفها نماذج واهمة بشكل محزن "لأمل النظرية السلبي".[١٣] على أية حال رأى المحررون أنه ما دام عليهم أن يضعوا حدودا لكم المداخل البينية التى يتم تناولها فى هذا المجلد، فلا بد أن نتوقف حيث تتحول النظرية من مصدر إلهام للعمل فى المجالات الأخرى إلى مجرد ذريعة لذلك، فضلا عن رغبتنا فى تحاشى تقديم عرض غير متوازن بحصر تركيزنا على المناظرات النظرية المهمة مع تجاهل شتى التطورات الأخرى التى أنجزت تحت عنوان "القانون والأدب"، بما فى ذلك الدراسات المتنوعة لمختلف المواضيع [القانونية] ومعالجات القانون **فى** الأدب التى قد يثبت لنا فى المستقبل أن لها قيمة باقية.

وتستحق بعض المجالات الأخرى فى نطاق الدراسات البينية، ما زالت فى طور التكوين، أن تذكر هنا. ويقع عديد منها فى إطار مختلف فروع الفنون المرئية وفنون الأداء، بما يوحى أن تعريفها المستقر من حيث جنسها الفنى وأشكال تقييمها أصبحت موضوعا لإعادة النظر بشكل كبير. فى مجال الفنون المرئية كانت سفيتلانا ألبرو من أول الداعين بإصرار إلى الحاجة إلى وضع التحليل التاريخى للفن فى سياق مفهوم أوسع للثقافة.[١٤] وقد أقامت حُجّتها فى كتابها **فن الوصف**، وهو كتاب أساس فى مجاله، بأنه لا يمكن فصل استجاباتنا البصرية للأعمال الفنية عن أساليب النظر المعتمدة فى عصور تاريخية معيّنة أو تقاليد مرتبطة بفترات بالذات، إذ يتطلب الفهم المحيط بالفن أن نتتبّع أساليب الإدراك التى تنتج الخصوصية الثقافية للأنواع والأساليب الفنية. وقد أخضع رولان بارت، من بين آخرين، تفسير الصور (بل وكافة مظاهر الثقافة) لتحليل بنيوى سيميوطيقى، ورغم أن أسلوبها فى

---

(١٣) Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Oxford: Clarendon Press, 1989).

(١٤) Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (London: John Murray, 1983).

انتاج الدلالة مشابه لأساليب الفنون البصرية.[١٥] ويمكن الآن القول إن مقالته الرائدة قد فتحت الباب لإعادة النظر بشكل مكثف فى العلاقة المركّبة بين أشكال التمثيل فى الخطاب المرئى والنصّى والأيقوني.

أما علم الموسيقى الجديد فهو مجال آخر قام مؤخرا بغزواته فى مختلف فروع النظرية الأدبية، ومنها التفكيكيّة ومابعد البنيويّة.[١٦] وبطبيعة الحال، لا جديد هنا فى إمكانية استفادة النقد الموسيقى من اتصاله بالأشكال الأكثر تقدما من الفكر الأدبى التأملى. وترجع الفكرة إلى أوائل القرن التاسع عشر، وهى الفترة التى شهدت زخمًا فكريًا واعتبر المفكرون المثاليون مابعد كانط والرومانسيون الشباب أمثال شليجل ونوفاليس وهوفمان، الموسيقى موضوعًا مميّزًا يعالجونه فى خطابهم الذى يمزج بين الفلسفة والأدب. كما أعتبروها تمثل تحديًا فى حده الأقصى لمحاولة التمثيل على مستوى المفاهيم. ومؤخرًا هناك كتاب شارل روزن **الأسلوب الكلاسيكى** (1971) والذى يتنقل بخفة ورشاقة لافتتين بين مقاطع تقدم تحليلاً موسيقيًا دقيقًا وتعليقات وتأملات يًفيد من كم كبير من المصادر غير الموسيقية.[١٧] ويناقش روزن موسيقى هايدن وموزار وبيتهوفن فى ضوء التطورات الثقافية فى زمانهم، مستفيدًا من أفكار استمدها من النقد الأدبى الحديث، من بينها تلك المعالجة اللماحة الماكرة التى قدمها إمبسون للغموض وللفن الرَّعَوى. إن ما يميز كتاب **الأسلوب الكلاسيكى** هو قدرة روزن على الربط بين الشواغل النظرية، مثل معرفتنا بتقاليد عصور سابقة، أو أساليب التعبير، وهى قضية هرمانيوطيقية– وقدرة مدهشة وسريعة على التقاط وتقدير كيف تتمكن هذه الموسيقى من توصيل ظلال المعنى ومنمنماته عبر المسافات الفاصلة بين السياقات الثقافية وبالرغم منها. وهو يرفض، مثل إمبسون، القول بأن التحليل يعرقل الاستجابة الحسّاسة أو أن الاهتمامات النظرية تحول بالضرورة بين المفسِّر واكتشاف ما هو موجود فعلاً فى الموسيقى أو ما يمكن التقاطه من الكلمات المسطورة على الصفحة.

---

(١٥) Roland Barthes, *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977).
(١٦) Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).
(١٧) Charles Rosen, *The Classical Style* (London: Faber and Faber, 1971).

وفى الأغلب، اتجهت المداخل الأحدث فى "علم الموسيقى الجديد" إلى مزيد من التورّط فى نفس المشاكل، بما يخلق عقبة بين الانشغال بقضايا التذوق والانشغال بقضايا أخرى (ذات توجه تحليلى أو نظري). وكانت هذه نتيجة أساسية من نتائج الحماس لتبنّى أفكار الفروع الأكثر تقدمًا للنظرية الأدبية والثقافية، مثل التفكيكيّة ومابعد البنيويّة ومابعد الحداثة، وتطبيقها على الموسيقى (أو على الخطاب السائد فى علم الموسيقى) بشكل مسرف فى تعميمه أو إغفاله للخصوصيات والفروق. ويستلهم هؤلاء الكتاب رفض دى مان مفهوم الشكل العضوى ويرون فيه نوعًا من "الإيديولوجية الجمالية" تتسق مع المعتَقد المحافظ الذى يعتبر العمل الموسيقى كلا قائما بذاته يسمو على شروط الزمان والمكان.(١٨) وهم يعتقدون أن هذا المفهوم يمتد إلى اعتبار تاريخ الموسيقى أيضًا تطورًا عضويًا تبرز فيه تقاليد قومية مميزة كذلك التقليد الممتد من باخ مرورًا بهايدن وموزارت وبيتهوفن وصولاً إلى شوبرت وبرامز وفاجنر، أو فاجنر ومالر وشونبرج. وفى رأيهم أن هذه التقاليد تبدو وكأنها نابعة من نوع من الضرورة اللاهوتية المحدّدة سلفاً، تنعكس بدورها فى بنية العمل الداخلية (التى تنمو بشكل طبيعي). ويستخدم علماء الموسيقى الجدد النظرية الأدبية التفكيكيّة بشكل أساس فى تحدّى هذه الإيديولوجيا الشائعة فى جماليات الموسيقى، وأيضًا فى تحدى التحليل الموسيقى الذى يرى فى الوحدة العضوية أو استيعاب التيمات [السابقة، فى الأعمال اللاحقة] أو ما جد من تطور على تناسق الأنغام فى مدى زمنى ممتد، قيما لا تمس قدسيتها. ويبدو ذلك أحيانًا وكأنه هجوم شامل على فكرة "الاستماع البنيوي" (وهو عكس الاستماع العرضى أو الاستماع بلا اهتمام)، أى فكرة تجربة موسيقية أصيلة تتضمن من جانب المستمع نشاطا تحليليًا مستمرًا كذلك الذى تطرحه الأغلبية المستتبة من منظرى الموسيقى.(١٩) وفى كتابات أخرى يتخذ هذا الاتجاه شكل تركيز انتقائى على أنواع الموسيقى التى لا ينطبق عليها إطلاقا هذا التناول العضوى بل وتقاوم ذلك مقاومة قصوى، وبالذات القطع الموسيقية التى تمزج بين أنواع مختلفة، والمتتاليات الموسيقية مثل مقطوعة برامز المتأخرة **إنترميتزى** المكتوبة للبيانو، والتى تبدو

---

(١٨) Alan Street, "Supreme Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity", *Musical Analysis* 8, (1989), pp.77-123.

(١٩) Johnathan Dusby, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works* (Ann Arbor: UMI Press, 1981).

متماسكة الأجزاء فى الوقت الذى تستعصى فيه على أى أسلوب يسعى لتحليل شكلها، مفترضا أن هذه الأجزاء مرتبطة فى تيماتها، أى متماسكة عضويًا.[٢٠]

وفى المقابل، يرى أدورنو أن "الاستماع البنيوي" ضرورة لا غنى عنها فى أية استجابة موسيقية عارفة ومثقّفة. وفى الواقع فإن هذا النوع من الاستماع هو ما يتعرض له أدورنو فى كتاباته "عن صناعة الثقافة"، حيث يعبر عن قناعته الموحشة بأن هذا النوع من الاستماع يتعرض لهجوم مستمر من كل مكان، هجوم من السوق الذى يملى أذواقا موسيقية متجانسة، وهجوم من العادات المنتشرة انتشارًا واسعًا بين الناس والتى تتراجع بهم أو تحملهم إلى نوع من الإدراك التجارى الذى يرتبط بأنغام ومقطوعات وشذرات مفضّلة مقتطعة من سياقها.[٢١] وهكذا يمكن فهم الخلاف (وهو ما يتكرر فى سياقات أخرى) بين علماء الموسيقى الجدد وأدورنو على أنه خلاف فى الرأى بين نقاد يتشبثون بقيم "الحداثة" حول تعقيد الشكل الفنى والفن بوصفه تحديًا للمعتاد فى حياتنا اليومية، وأشكال استجاباتنا التى تمليها الثقافة من ناحية، ومن الناحية الأخرى، نقاد ينتمون بشكل عام إلى مابعد الحداثة، يرون تلك الآراء نخبوية بشكل مؤذ، عفا عليها الزمن. ولما كان عدد من المشاركين فى هذا المجلد يتناول هذه المناظرات فى سياقات مختلفة، فلن نخوض فيها هنا، أكثر من ذلك.

ومن المتوقع والأمر كذلك أن تكون التاريخية الجديدة فى الأدب مصدرًا أساسيًا من المصادر التى استلهمها علماء الموسيقى الجدد، بما أنها هى أيضا ترى عدم صلاحية التركيز على الشكل والبنية فى النقد، فى الوقت نفسه الذى ترفض فيه أية قناعة وضعية قديمة تزعم إمكانية الوصول إلى الحقيقة التاريخية عبر الطرق والإجراءات التى يسلكها البحث التقليدى. بل علينا فحص ما لا حصر له من أشكال الواقع الثقافى الذى شكّل سياقات للمنتجات الأدبية أوالموسيقية التى تم كتابتها وتأليفها وقراءتها وأداؤها وإنتاجها وتفسيرها ومراجعتها وتحويلها

---

(٢٠) Ruth A. Solie, “The Living Work: Organicism and Musical Analysis”, *Nineteenth Century Musicology* 4 (1980), p.147-156.

(٢١) Rose Rosengard Subotnik, “Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky”, in Eugene Narmour and Ruth Solie (eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas* (New York: Stuyvesant Pendragon Press, 1988), pp. 87-122.

وتوظيفها (باختصار)، وحظوظها المتفاوتة فى تاريخ استقبالها، وهو ما يُفصح مرة أخرى عن معارضة حاسمة لفكرة امتلاك العمل الفنى لنوع ما من الوحدة العضوية أو الشكل المتماسك الذى يحميه من الرياح العاتية للتغيير الثقافى والاجتماعى التاريخى. ويشير ذلك أيضا إلى تحوّل واضح من التركيز الماركسى الأكثر تقليدية (وتركيز أنصار المادية الثقافية أيضًا) على "السياق الأصلى للإنتاج"، إلى الاهتمام بمختلف السياقات الخاصة بالاستقبال، لا تمييز سياق أصلى أول. ولقد أقبل علماء الموسيقى الجدد على هذا المدخل وتبنّوه بحماس واستخدموه فى مواجهة كل من حجج الدارسين بشأن أولوية السياق الأصلى (المحدّد بفترة زمنية) فيما يخص الآلات والقوى الأركسترالية وأساليب الأداء...إلخ، وتحويل العمل الفنى، فى رأيهم، إلى صنم يضمن تماسكه الشكلى تقاليد "أصيلة" (صالحة لمختلف العصور) لأدائه وتفسيره.[٢٢] وفى هذه الحالة تتعذر الأحكام القيمية الواثقة من نفسها، التى ترفع أعمالا فنية بعينها إلى مرتبة الكلاسيكيات المُعتمدة، وترى يقينا أن معيار العظمة مرهون (أو يجب أن يكون مرهوناً) بتصديق أولئك المؤهلين، الأكثر قدرة على الحكم. ويزعم علماء الموسيقى هؤلاء أن التراث الموسيقى المُعتمَد، مثله فى ذلك مثل العمل الموسيقى، بنية متغيرة وآنية قابلة للتحدى من شتى المواقع النظرية والثقافية والأيديولوجية.[٢٣] ومن هنا فإن مناقشاتهم ونقضهم للتراث المعتمد ودوره فى حفظ الذائقة الفنية (الذائقة الأكاديمية المحترمة) وحراسة حدودها، قد أتبعت جدول أعمال نقاد ومنظرى الأدب فى العقد الأخير أو ما يزيد عليه قليلاً.

وفى الختام دعونا نقدم ملاحظات سريعة عن تغطية ما تناولناه من مواضيع، وتتابع ورودها والمنطق الذى حكم محررى الموسوعة. لم نألُ جهدا فى تقليص التكرار الناجم عن تداخل الموضوعات فى أكثر من مقال، كما حاولنا أيضا تحقيق أكبر قدر من الوضوح فى الأسلوب والعرض. فى بعض الحالات كان هذا التداخل فى منطقة معينة يتيح إضاءة الاختلاف فى التركيز [على هذا الأمر أو ذاك]، أو فى السياق الاجتماعى الثقافى. ولقد أملت

---

(٢٢) Joseph Kerman, “How We Got Into Analysis, and How to Get Out”, *Critical Inquiry* 7 (1980), pp. 311-331.

(٢٣) Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

ترتيب الأقسام وترتيب الفصول فى كل قسم رغبتنا فى الحفاظ إلى حد ما على اتصال المواضيع، والكشف فى الوقت نفسه، عن أشكال التباين الدالة فى المنهج والتناول. ويحظى بعض النقاد بحضور كبير فى عدة فصول بما يوضح تعدد إسهاماتهم فى اتجاهات أو مدارس فكرية مختلفة (تعادى بعضها أحيانًا) بسبب ما مرت به نظرية التلقّى من تقلّبات معقّدة، فى إطار الدراسات الأدبية، وفى أحيان أخرى أيضًا بسبب الالتفاف عن طريق العلوم الاجتماعية والطبيعية. وبطبيعة الحال، فإن المتوقع من الجزء الأخير من الأجزاء التسعة للكتاب أن يقدم بطريقة ما تغطية شاملة أو دالة تمثّل فعلاً موضوع الموسوعة ولكن لسوء الحظ بقيت قضايا مهمة لم يتح لنا تناولها إلا بشكل عابر، أو من خلال تطورات أخرى حظيت بتناول أكثر تفصيلاً، إلا أننا بذلنا كل الجهد فى تقديم عمل متوازن يكون مرجعا يستكمل، من زوايا متعددة، الحوار من حيث انتهى فى الأجزاء السابقة. وأخيرا نعود إلى قضية التأريخ وهو ما يُذكّرنا أن أى تاريخ نقدى أصيل عليه أن يتضمن التفكير فى منطلقاته النظرية وتأمّلها وعياً بأن الماضى يشكّل تحديًا لمعتقدات الحاضر وقيمه.

التـــاريـــــخ

التاريخية والنقد التاريخى

بول هاميلتون

ترجمة: **إسماعيل عبد الغنى أحمد**

التاريخية القديمة والجديدة

تعرّض المنهج التاريخى مؤخرا لنقد فتح الباب واسعا على مراجعة جذرية لفهمنا للفن والثقافة والمجتمع، وكان النقد الأدبى فى المقدمة، إذ سارع بالدفاع عن هذه التطورات معلناً أنها مفيدة وجاءت فى وقتها. ورغم ما أضافته هذه التاريخية الجديدة إلا إنها سيتعين عليها، إلى حد ما، القبول ببعض مقولات المناهج التاريخية القديمة. ففى البداية، عادة ما يلجأ الرواد، فى غمار فورة رد الفعل، إلى إغفال ما تحقق من إنجازات على يد من سبقوهم. أما المناوئون للتاريخية الجديدة فيؤكدون أنها لم تأت بأى جديد، وهم بذلك يقدمون نقدًا تاريخيًا يضع التاريخية الجديدة فى سياقها، وهو ما ينبغى على التاريخية الجديدة الترحيب به. ومن هنا، أصبحت التاريخية فى مرحلتها الراهنة أكثر إقبالاً على معرفة المحاولات السابقة لتجاوز تصور التاريخ بوصفه خطًا صاعدًا أو تسلسلاً للأحداث، وذلك بهدف تتبع فن التأريخ فى الفعل والممارسة، ولذا تتزايد أهمية تحليل عناصر البلاغة التى تطرحها التاريخية، فالمجازات التى يستخدمها التاريخ واختياراته بين الأنواع المختلفة من السرد المتاحة، وما تضفيه شواغل الحاضر من عناصر واقعية على حركات من الماضى تفترض أنها معادلة لها، كلها، فى نظر التاريخية، جزء من محتوى التاريخ، وهكذا يمكن "لصرعة نقدية" جديدة أن تضيف إلى معارفنا عن التاريخ. ومن أهم السمات النقدية للتاريخية أنها تهتم بمناقشة قضية ما إذا كانت اهتمامات الماضى والحاضر مترابطة إلى الحد الذى يمكن لأحدها أن يكون كناية عن الأخر. ففى كتابه المهم **تاريخ التاريخ** *Metahistory* وجد هايدن وايت أن مفهومه عن الوعى التاريخى بالذات يرجع إلى المنهج التاريخى فى ألمانيا خلال القرن التاسع

عشر.[١] ويقر هذا الفصل بالإسهامات التى مهّدت الأرضية لظهور التاريخية الحالية بينما يسعى لإظهار مزايا الصياغات التى تعتمد عليها هذه التاريخية الآن.

إن التاريخية حركة فكرية جدلية تتميز بمسعاها فى أمور ثلاثة: فهى تشجع أولاً على فهم الماضى من منظور تاريخي، أى فهم الماضى فى سياقه، والحرص على عدم السقوط فى المفارقات الزمنية [التى تسقط على عصر ما لم يكن فيه]. ثانياً: تواجه التاريخية، بالرغم من ذلك، صعوبة تناول الماضى بعد انتهائه، ولا يمكننا الزعم بأن فى مقدورنا أن نفهم الماضى بشروطه لأننا نعلم الكثير مما وقع بعده، وسوف يتطلب استرجاعنا للحدود الدقيقة لمعرفة الماضي، نسياناً مصطنعاً لاختلافنا عنه. لذا فإن التاريخية تتناول قضية المدى الذى يُسمح لنا فيه باستخدام معارفنا اللاحقة فى مراجعة فهمنا للماضى. ففى النهاية لا بد من توصيف الماضي، وإلى حد ما، فى ضوء نظرته للمستقبل وكيفية تصوره لنتائج أفعاله. إن معرفتنا بما وقع من الأحداث السالفة تمنح تقويمنا للماضى ميزة لم تتوفر لذلك الماضي، لكن ذلك لا يعدو كونه غبطة جوفاء، أو نوعا من الراديكالية التاريخية التى تدّعى دوما تفوق النظرة إلى الأمر بعد انتهائه، ولا تضع نفسها محل مساءلة للسبب نفسه الذى تفترض فيه أنها تصحح حكمًا صدر فى فترة سابقة.[٢] وعلى النقيض من ذلك، فإن تأكيد كولينجوود أن "الماضى لا يَعْدو كونه إعادة بناء موضوع مثالى من أجل معرفة الحاضر" يُعد سلاحاً ذا حدين.[٣] وهناك عامل محدد ثالث وهو البحث فى تأثير مدى معرفتنا بالماضى على إعادة توجيه فهمنا الحاضر له أو تغيير هذا الفهم، لا مجرد تأكيده. ويعتبر هذا المسعى الثالث عملية

---

(١) Hayden White, *Metahistory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973); see also his *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press ,1978).

(٢) Herbert Butterfield, The *Whig Interpretations of History* (London: G. Bell & Sons , 1931)

(٣) R.G. Collingwood, *The Idea of History*, rev. edn, with lectures 1926-8, ed. Jan van de Dussen (Oxford: Oxford University Press, 1994).

مفتوحة بالضرورة لأنها تقوم على فرضية تصحيح معرفتنا الحالية بأنفسنا فى مسقبل لم يأت بعد.

ولقد مثلت بعض أو جميع هذه اللحظات الثلاث للتاريخية اهتمامات رئيسية فى التراث الفكرى الغربي، حيث يمكن تتبعها بدءًا من نظرية أفلاطون التى تقول: إن المعرفة هى عملية تذكّر anamnesis، حتى النظريات الحديثة التى تعكس نظرية أفلاطون مثل فكرة التكرار عند كيركجارد، ومذهب التكرار أو التواتر الأبدى لنفس الشيء عند نيتشه، وكذلك فى هجوم فالتر بنيامين على فكرة التواصل التاريخى التى يعتبرها الإدراك الثقافى للذات أمرًا مسلمًا به. وقد قدمت التاريخية نفسها على أنها منهج تجديدى فى النقد الأنجلو أمريكى. وتعتمد مصداقية هذا المذهب بشكل كبير على مدى تعارضه أو تناقضه مع الشكلانية المفرطة التى ارتبطت، حقا أو باطلا، بتقنيات مابعد البنيوية التى هيمنت على نظرية الأدب الحالية. ولا يجب أن نغفل المكانة الرئيسية التى تحتلها التاريخية فى أى تيار فكرى غربى بما فى ذلك مابعد البنيوية. إن التقنيات التفكيكية الجديدة التى يستخدمها نقد مابعد البنيوية هى الرصيد الذى تقوم عليه أى تاريخية تستحق أن توصف بأنها جديدة. وسوف تقوم هذه الدراسة بالتركيز على نواحى التواصل والانقطاع بين التفسيرات التى قدمها نقاد وفلاسفة الماضى والحاضر حول الارتباطات بين الأدب والتاريخ. فالتاريخية تربط النقد ربطًا وثيقًا بقضايا الفلسفة والتأريخ، ولا يمكن فهمها إلا بشكل مجزوء إن درسناها بمعزل عن هذه المشكلات التى تحكم إطارها ومنطلقاتها التفسيرية.

لقد أصبحت التاريخية أمرًا متطورًا ومركبا للغاية، ولذا يجدر بنا أن نبدأ بعرض أمين لبعض التعقيدات المرتبطة بها. ويُعد فريديك جيمسون اكبر المنّظرين تأثيرًا فى أمريكا فى الوقت الحاضر وهو ينتمى بشكل أو بآخر إلى الماركسية، ولذلك بدا متوقعا أن يعتمد نقده دون سواه على التاريخية[٤]، لكن التطور الحديث فى النظرية النقدية كشف أن كل المناهج النقدية – لا الماركسية وحدها – تدعى اعتمادها على التاريخ، إذ سارع أصحاب المناهج

---

(٤) " ليس غريبا أن يكون هذا الشعار هو مغزى كتاب *اللاوعى السياسى*" كما يذكر فريدريك جيمسون ، انظر/ى:
Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Methuen, 1981), p. 9.

الشكلانية المتنافسة التى تزعم إهمال التفاصيل الظرفية، إلى إعلان أنهم يستخدمون منهجًا تاريخيًا مشابهًا. وفى الحقيقة فإن معظم المناهج أو المذاهب النقدية المعاصرة التى تتهم بإهمالها للتاريخ، مثل التفكيكية ومابعد البنيوية، عادة ما تدافع عن نفسها قائلة إنها كانت الأسبق إلى التاريخية، وأن تاريخيتها كانت أكثر أصالة من تلك التى يشيع الآن استخدامها، وتضيف أن ما تتناوله التاريخية ليس إلا بنى لغوية تبدو منفصلة عن التاريخ. وبذلك تبدو هذه المذاهب الأخرى أكثر حكمة ودراية بما أسماه هيجل "دهاء العقل" "Cunning of reason"، بل وأكثر تفوقا من تلك المداخل النقدية التى تزعم تناول السياق التاريخى. فالتاريخ، فى رأيهم، يتوارى بمهارة فنية تامة تشهد على نفسها، خلف آليات الخطاب الذى يبدو ظاهريًا وكأنها تتجاوزه. فالنقد التفكيكى عند بول دى مان، مثلاً، والذى يتشكك فى السبل التى تلجأ إليها التاريخية للربط بين المعنى اللغوى والمرجع التاريخى، هو بما لا يخلو من مفارقة، مهمة من مهام التاريخية. إن الأساس فى اشتباك نقدى أصيل بالموضوع هو إدراكنا أن السياق التاريخى الذى يخص أى قول يكمن فى تلك البنى المستخدمة فى التمثيل الفني، وهى بنى لا تُفصح عنها التاريخية بوضوح أو تنكرها، وربما التقط دى مان الإشارة من بداية كتاب هيجل **ظاهراتية الروح** *Phenomenology of Spirit*، حيث يقدم هيجل حجّته المشهورة بأن أكثر أشكال المعرفة أساسية ووضوحا، لحظة النداء أو الإشارة إلى "هذا"، و" هنا" و"الآن" ليست، كما تبدو، يقينا حسيا لا يمكن الاختلاف بشأنه. إن حدوث الإشارة بشكل مباشر فورى يفرغها من معناها: إذ لا يمكن إدراكها كمفهوم لأنها حاضرة حرفيا و بشكل غير قابل للنقاش.

إن ما يسمح لنا بالتعرف على الشيء وجعله موضوعًا للحديث، نتكلم عنه ونتناقش بشأنه هو فقط ذلك التعميم الذى نكتسبه بوضعه فى موقعه التاريخى وتمييزه بما هو، عن أحداث تاريخية أخرى، ولكنه فى هذه الحالة لا يعود حضورًا مميزًا غير قابل للتصويب.(٥)

---

(٥) يشرح هيجل مبدأ "دهاء العقل" (der List der Vernunft) فى كتابه:
Phenomenology of Spirit (1807) Trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977).

انظر/ى أيضا مناقشة "يقين الحس"، هامش ص ١٩٤

وربما كانت التفكيكية بالنسبة لدريدا تسعي، فى نهاية المطاف، إلى الالتقاء بماركس وغيره من التاريخيين الذين أرقت أطيافهم مشروعها الفكرى طوال الوقت. ليس هناك وجود لمعرفة مباشرة تمكننا من إدراك أى لحظة فى الحاضر أو فى الماضي، ولكن أنصار مابعد البنيوية المعادية لهيجل يرون أن التمركز فى الكلمة، بمعنى الاعتماد عليها بصفتها وسيطا ضروريا لإدراكنا لأى حدث، لا يشكل الفهم بقدر ما يُضعف من شروطه، فهم يتفقون على أننا لا نستطيع التفكير بدون وجود مفاهيم، وعند هذا الحد فقد كان كل من هيجل وكانط صائبين. وبرغم ذلك يجب علينا إما أن نقبل بأنه يمكن إسقاط الفروق بين الأفراد عند تكوين المفاهيم أو إدراجهم فى إطار تعميم واحد. وهنا يمكن أن يذكر أصحاب المذهب "الاسمي" أن هذه الأشكال التى تجرِّد الفوارق الفردية ليست إلا مجرد كيانات لفظية. أما أصحاب المذهب الأفلاطونى فيرون أن هذه التجريدات ضرورية لأنها تسمى الشيء نفسه بمعزل عن أى عوارض ظرفية. والأمر الآخر، وهى وجهة النظر الأكثر راديكالية، أن نعترف بأن تعميماتنا هى التى تتغير مع كل تطبيق تاريخى لكى تتناسب مع الأفراد المختلفين.

يتبنى المنتمون لمابعد البنيوية الخيار الثاني، فهم يحاولون إثبات أننا طالما لا نستطيع التخلص من المفاهيم مما يمكننا من الإدراك المباشر دون وسيط، فلابد أن نبين قدر ما يتعرض هذا المفهوم (الذى يفترض ثباته أو ضرورته للاستدلال المنطقي) من تشويه تحت ضغط حدث معين فى كل مرة نحتاج إلى تطبيقه، فهم يتبنون ما أطلق عليه ثيودور أدورنو – متأثرًا بماكس فيبر ومطورًا فكرته بعض الشيء– "سقوط الوهم عن المفهوم"(٦)، وهكذا تصبح هذه الفلسفة المضادة للتعميم، والتى تتبنى النزعة الفردية بشكل مثير للجدل، معادية للأفلاطونية وللمذهب الهجيلى على حد سواء، وإن بقى المحرك الأساسى لنقدهم تاريخيًا.

(٦) Theodore W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), pp.11-14.

وهناك مناقشة مفيدة للهجوم الفرنسى حول ما يسميه أدورنو "مفهوم الولع" في:

Paul Patton, “Strange Prximity:Deleuze et Derrida dans les parages du concept”, in *Oxford Literary Review*, vol. 18. 1-2 (1996), pp. 117-135.

وإذا قبلنا هذه الفلسفة فعلينا أن ندرك أن ما نكتبه هو دائمًا تاريخ على طريقة فوكو أى "تاريخ الحاضر".أى تاريخ هذه الابتكارات تحديدًا التى تتيح لنا الواقع بشكل مباشر، والتى نحاول بواسطتها تحاشى السمة التاريخية التى نترجم بها الواقع باستمرار. إن فكرتنا عما هو "الحاضر" تخص الزمن الذى نعيش فيه، فهى تختلف، على سبيل المثال، عن حساسية تنتمى لما يعرف بعصر ما قبل الغضب والتلغرافات أو عصر التليفزيون أو البريد الإلكترونى أو كل مظاهر ثورة الإتصالات. ومن الناحية الفلسفية فإن مبدأ ديكارت "أنا أفكر، إذن فأنا موجود" فى كتابه **تأملات** *Meditations* قد يصوره لنا كأنه يستمع لذاته فقط بدون أى وسيط، إلا أن مقولته مثقلة بمضمون تاريخى رغم ما تشى به الأساليب السردية التى يستخدمها لإقناعنا بعزلته.(٧) ويختلف المنتمون إلى حركة مابعد البنيوية مع هايدجر، مثلا، فى أن حتى تلك التجارب السابقة على التفكير والأساسية فى عملية تشكيل توجهات الإنسان فى العالم تكمن داخل بناء لغوى يعبر عن موقعنا فى فترة تاريخية معينة.(٨) كذلك يوجه النقد الذى يتناول الحاضر بصفته تاريخًا، هجومًا على نفس الدرجة من العنف إلى كل من الإمبريقية والمثالية، كما تعارض التاريخية النقد الذى يساوى بين المعرفة التاريخية والتاريخ من منظور إمبريقى. وبنفس القدر فانه يتخذ موقفا معاديا تجاه النقد الذى ينظر بمثالية إلى الشكلانية متصورًا أنها منبتة عن الوعى التاريخى لا مجرد نتاج لهذا الوعى.

دوائر التأويل

خلاصة القول إن التاريخية لا تقدم مباشرة الصياغات الأدبية التى تريد أن تتحدث بشأنها، كما أنها لا تطرح تأويلات لا خلاف بشأنها للنص الذى تتناوله تبعًا لمفاهيم النقد

---

(٧) راجع/ى مناقشة جوناثان رى للسرد الديكارتى في:
Jonathan Ree, *Philosophical Tales* (London: Metheun and Co., 1987).

(٨) -انظر/ى دريدا تحديدا فى:
Jacques Derrida, “Différance” and “Ousia and Grammé: note on a Note From Being and Time”, in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Brighton: Harvester Press, 1982), pp. 1-69.

الأدبى والتعميمات الضرورية لتماسك خطابها. إنه نقد منشغل بذاته بما لا شفاء منه [كأنه يتأمل حاله دوما ويطلب منا تأملها]. ويرى أصحاب التاريخية أن النقد يجب أن يفهم من خلال وعيه بنسبيته فى أي، أو فى كل، حكم يصدره. وعلى عكس هذا النقد المعروف بالتاريخية فإن النقد التاريخى يحقق مآربه عن طريق وضع تفسيره للتعبير الأدبى فى سياق الإشارة إلى أحداث أو أعمال أخرى معاصرة لهذه التعبير. أما التاريخية فتفرض مستوى آخر من مستويات التأويل موضوعه المسلمات والمواقف المتحيِّزة التى تدفع بالنقد التاريخى ونقاده إلى اختيار أمر ما بصفته دالا من الناحية التاريخية. وبالنسبة للمتشكك فإن هذه الحساسية تجاه أخطار محاولة إدراك الماضى بعد انقضائه تعد قضية إشكالية. وهذه الحساسية المفرطة يمكن أن تخفى نوعا من النرجسية وإلا تؤدى إلى عملية لا نهائية من نقد الذات، فتنشأ دائرة التأويل عندما يستبعد منها النص الأدبى لا النص الذى يناقشه ولكن هذه المعضلة ليست وليدة يومنا هذا. فالرومانسيون كانوا أساتذة التأويل- على الرغم من أن الهرمانيوطيقا كممارسة نقدية ترجع إلى فكرة الإصلاح الدينى التى تقول بأن تأويل الكتاب المقدس هو مصدر للرؤيا والإلهام، وحتى قبل هذه الفكرة فإن الاشتقاق اللغوى يعود بنا إلى هرمِز (Hermes)، الأكثر غموضًا بين المفسّرين، وهو بالمناسبة أيضا رسول الآلهة واله اللصوص مما يوضح لماذا يبدو النقد التأويلى وكأنه يسرق لنفسه تاريخ موضوعه، بدعوى أنه يقدم تفسيرا اكثر فهمًا و تعاطفًا.

ومن ناحية أخرى ومن خلال هذا الانشغال بالذات، فإن الهرمانيوطيقا الراديكالية يمكن أن تسعى نحو إصلاحات تاريخية تساعدها على الخروج من إسار اهتمامها بذاتها الذى حبسها، على ما يبدو، فى دائرة تأويل مغلقة. أما بالنسبة للفلاسفة الذين جاءوا بعد هايدجر مثل جادامير، فإن التأويل التاريخى يتيح استكشافا أكبر للموضوع، وهو أسلوب فى التفكير يرى أن الهرمانيوطيقا لا تزيد موضوعها غموضا بالضرورة، ولا تترجمه، بل تسمح بعرض فعاليته التاريخية. ويمكننا القول إن الصفة المميزة لأى نص هى اختلافه عما نريد أن نحوله إليه الآن. ولكن هذا لا يعنى - كما هو الحال فى الهرمانيوطيقا الكلاسيكية عند شلايرماخر- أننا نفهم النص أكثر من مؤلفه أو قرائه الأصليين. فتفسيراتنا المختلفة، وربما الأكثر استنارة،

تقوم على عرض جانب آخر لوجود عام أو مشترك متعدد الأوجه يتقاسمه الماضى والحاضر، لا مجرد ماضٍ يفهمه الحاضر فهما حاذقا، فالناقد الحديث يضع تقليدًا نقديًا حيث يمكن للنص القديم أن يتماشى مع القناعات المتفق عليها فى النقد المعاصر، موسّعا بذلك وفى الوقت نفسه، حدود وجوده ووجودها. ولا يضع "اندماج الأفاق" الناتج عن هذا التقليد أفضلية لأفق على آخر، ولكنه بدلا من ذلك يوضّح كيف أن النقد المعاصر يمكن أن يتقبل معانى من خارج قناعاته. وفى واقع الأمر، فإن مثل هذه الخطوة تسمح بإمكانية تطوير هذه القناعات.

إن الفهم هو ما يطلق عليه جادامير "الوصول للفهم"، وهو عبارة عن حوار مشترك بين الماضى والحاضر لا يمتلكه أى من الطرفين بشكل منفرد. وعلى سبيل المثال، فبدلا من رؤية تقاليد الانتقام فى مسرحية **هاملت** بوصفها معيارا اجتماعيا تم تجاوزه فى الوقت الحاضر فربما - إذا نظرنا إلى الوراء و أسقطنا أحكامنا التقدمية المنحازة - نتطهر من نفس الدوافع الانتقامية التى يتم التعبير عنها فى إطار ظروف مختلفة، وهى دوافع قائمة ما زالت فى أفكارنا الحالية عن العدالة. وبالنسبة لميشيل فوكو أيضًا (وهو الذى لا يُعَدّ من مؤيدى جادامير) فإن أدب الماضى يمكن أن يتيح للناقد أن يعزل السلطة عن أشكال الهيمنة التى تمارسها السلطة بما أنه يمنحها شرعية وقبولاً فى مجتمعاتها، كما يتيح له أيضا أن يتعلم رؤية السلطة على حقيقتها الصادمة. وهذا هو ما يفعله الناقد حين يصبح أكثر وعيًا من الناحية التاريخية، بالطاقات والدوافع الفاعلة فى واقع ينطبق عليه، رغم اختلافه، نفس التوصيف.

وفى إطار هذا السيناريو ما زلنا نفضل أخلاقياتنا الخاصة ونؤمن بأنها أكثر استنارة من الأخلاق السائدة فى مسرحيات شكسبير وويستر وميدلتون وتورنر التراجيدية. ولكن هذا لا يخوّل لنا أن ندعى بأن أخلاقياتنا هى شيء اكثر من كونها تنظيما للسلطة والنفوذ أو مجرد طريقة مختلفة لفعل الشيء نفسه. وعلى الرغم من ذلك، يرى البعض أن، تلك الثغرات وأشكال القطيعة التى أمكن من خلالها ضمان استمرارية تفسير الماضى والحاضر، سمحت لموقف ميتافيزيقى سيئ السمعة بالتسلل من الباب الخلفى. و يحذر فوكو بشدة - مستندا إلى دولوز-من "الاعتقاد بان هذا الاعتماد على مفهوم نيتشه بالعودة (الأبدية) يتخذ شكلا مضمونيا

مفاده الاختلاف".[٩] وفيما عدا ذلك، تعتمد تأويلية مابعد الحداثة على مفهوم للاختلاف يبقى غير مدقق، لمجرد أن كل قطيعة تاريخية ومعرفية بين عصر وآخر كانت تستخدم لمجرد إظهار الاختلاف فى الفعل، وهو ما لم يمكن إغفاله فى نظرية كهذه. فالشيء الثابت هو أن الشيء نفسه يكون مختلفا كل مرة، وهذا هو تحديدا المحتوى الميتافيزيقى الذى شكك فيه فوكو. فكلما تم إغفال فوارق فاصلة فى المستوى الأدنى يسهُل القول بوجود روابط فى المستوى الأعلى. وتوضّح قراءة إدوارد سعيد الشهيرة - والتى يفترض انها تعتمد رؤية فوكو- لرواية **مانسفيلد بارك** *Mansfield Park* على سبيل المثال، أن عدم قدرة جين اوستين أن تدرك مثلنا أن روايتها تدور حول تجارة العبيد، تصل إلينا من خلال هذا النقد، وتجهر باستخدامنا المختلف للثقافة فى التعبير المخفّف عن كل أشكال الظلم الآن.[١٠] نكتشف تشابها فى الشواغل من خلال اختلافاتنا النقدية عنها، ولكن هل يقوى هذا على المقارنة مع منطق أشكال أخرى من الخطاب؟ ربما نحاول،على سبيل المثال، أن نعتمد فى حجتنا على القول بأن الاختلافات فى التفسير، كما هو الحال فى علم الأحياء حيث تذوب الاختلافات الفردية فى ذاتية وراثية عامة، محكومة بهدف تأويلى أعلى.

وبالرغم من سهولة تأكيد وجود عالم وراثى يقاس عن طريق نقله لتكوينات وراثية من سلالة إلى أخري، مثلما فعل ريتشارد دوكنز- إلا أن هذا ليس صحيحا بالنسبة للتأويل،[١١] فالفرد أو حتى النوع يمكن التضحية به من اجل الوجود المستمر للمادة الوراثية. ولكن ماذا يمكن أن يكون المبدأ الأسمى الذى نضحّى من أجله بتفسيرات نقدية معينة. ويطلق فوكو على هذا المبدأ "السلطة" power، أما دولوز وآخرون فيسمونه "الاختلاف"، ولكن كليهما كانا حذرين جدا من أن تؤدى هذه التصنيفات إلى إعادة تنصيب

(٩) Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed and introd. By Bouchard (Oxford: Basil Blackwell, 1977), p. 196.

(١٠) Edward Said, "Jane Austen and Empire", in Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspectives* (London: Polity Press, 1989).

(١١) Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (Oxford: Oxford University Press, 1976). انظر/ى: بصفة خاصة الفصل الذى جاء تحت عنوان (Immortal Coils).

نوع من الميتافيزيفا السلبية أو نظام أرقى للوجود أو جوهر للاختلافات الفردية. ولو أن فردا تصرّف مثل إحدى جينات دوكنز الأنانية فإنه، لو حالفه التوفيق، سوف يُحبس بسرعة. وربما نكون مبرمجين وراثيا، لكن هذا لا يشفع لنا فى قاعة المحكمة كعذر للاعتداء على حقوق الآخرين. وهذا يبيِّن أوجه القصور الذى يعترى تفسير دوكنز للسلوك الإنسانى. ولكن "السلطة" و"الاختلاف"، على عكس علم الوراثة، لا يعطياننا سبيلا للوصول إلا من الداخل. فليس بمقدورنا ان ننظر إليهما من الخارج، وبالتالى لا منظور لدينا عنهما. ولابد من أخذهما بعين الاعتبار فى قاعة المحكمة ولا يوجد حتى محاكم استئنافية لا يحتلاّن فيها موقعا.(١٢) ونتيجة لذلك تصبح المصادفة فى تأويلية مابعد الحداثة تكرارا، والفشل نجاحا والتفوق على البدائية أو البربرية ليس سوى تعبير لطيف أو كناية مهذبة عنهما. وعلى الرغم من إنكار الميتافيزيقا إلا ان الإيمان المطلوب لنصدق ذلك ما زال ذا مسحة دينية، فهو يحمل لنا صدى من خاتمة كتاب بسويه Bossuet العظيم **خطاب عن تاريخ العالم** *Discourse On Universal History* وهذا هو السبب فى أن جميع الحكام يشعرون بأنهم خاضعون لسلطة أعلى فهم ينجزون أكثر أو أقل مما يخططون له، ودائما ما تأتى خططهم بنتائج غير متوقعة، باختصار ليس هناك من قوة إنسانية لا تخدم بغير قصد، مآرب أخرى غير مآربها هى."(١٣) وإذا استطعنا بهذه الطريقة وصف الأرضية المشتركة التى تجعل التفسير التاريخى لنص ما من وجهات نظر شديدة التباين ممكنًا فإننا نلقى بمسئولية هذا التماسك غير المقصود على ما يشبه وسيطًا للعناية الإلهية حتى لو كان مانويًا.

فعلى التاريخية فى شكلها الأمثل أن تشق لنفسها طريقًا آمنًا بين صخرتى سيلا وكاريبدس بما يجنّبها مخاطر القطيعة الكاملة.* فهذه المخاطر تتضمن "المطلق" الرومانسى

---

(١٢) لمناقشة مستفيضة لما تفعله مابعد البنيوية للقانون،انظر
Gillian Rose, *The Dialectics of Nihilism* (Oxford: Basil Blackwell, 1984).

(١٣) Jacques Benique Bossuet, *Discourse on Universal History* (1981), trans. E. Forster (Chicago and London: Chicago University Press, 1976), p. 375.

* سيلا و كاريبدس فى الأساطير اليونانية صخرتان واقعتان بين إيطاليا و صقلية. فى الصخرة الأولى الأقرب إلى إيطاليا، كهف تقيم فيه سيلا، وهى وحش له ستة رءوس فى كل منها ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة. أما فى الصخرة المقابلة، و هى الأصغر، فيعيش كاريبدس تحت شجرة تين هائلة الحجم. وفى كل يوم يبتلع كاريبدس ماء البحر ثلاث مرات و يعود لاستفراغه ثلاث مرات. انظر/ى: William Smith, *Smaller Classical Dictionary*, Dutton & Co., N.Y.,n.d., p. 261. [المحررة]

الذى يستخدم الطبيعة والعلم فى تحقيق أهدافه كما تتضمن "فلسفة الحياة" Lebenphilosophie التى ذاعت فى القرن التاسع عشر، ومادية ماركس الجدلية، ومبدأ "إرادة القوة" لنيتشه، ومفهوم فرويد عن اللاوعى. فكل هذه الأفكار والنظريات هى الأدوات التى استخدمها النقاد فى سعيهم نحو فهم لمختلف التفسيرات، ينطبق على عصور تاريخية متعددة. ويبينون أن التفسير الأول ليس سوى صورة مستترة من الأخير، فهو يخفى مضمونه الحقيقى عن فهم مستقبلى أكثر استنارة. أما مابعد الحداثة فهى تقلب الأمر حيث تهرب من خطر سيلا (الوحش المتربص) باستخدام التاريخية لإقامة حجتها فى اتجاه مضاد للتقدمية، فهى توظف دليل التخفى أو المضمون الكامن لتكشف أو تدين لا لتدعم الزعم بأن الفهم المستقبلى قادر على الالتفات إلى الماضى ورؤيته عبر المسافة بشكل مستنير.

لكن مرونة هذه التاريخية تعيدنا مرة أخرى إلى خطر كاريبدس الذى يمثل معضلة فلسفية قديمة، هى استحالة وضع قوانين تاريخية لخطاب، هو فى هذه الحالة التاريخ الذى تبدو مادته شديدة الخصوصية مرتبطة بنماذج وأمثلة لا يمكن تصنيفها. وكما أشار جورج سيميل Georg Simmel فإن أشكال القطيعة فى التاريخ هى أقل المشاكل التى يواجهها التفسير التاريخي، وإنه ليس من السهل أيضًا التعامل مع اوجه التشابه بين الماضى والحاضر. وقد أشار سيمل فى كتابه **مشكلة فلسفة التاريخ** *The Problem of the Philosophy of History* والذى طبع فى طبعة موسعة عام 1905، بان "التأثيرات التى ليس لها أسباب تاريخية تعوّق التطور الطبيعى للتاريخ. ونتيجة لذلك فان الظروف التاريخية التى قد تبدو متكافئة – والتى من الممكن أن تجعل معرفة المستقبل أمرا ممكنا– تؤدى إلى نتائج غير متوقعة".[١٤] وقد سبق سيميل بوبر Popper فى هجومه على هذه المدرسة التاريخية فى النقد التى تحاول بنفس طريقة كوندرسيه Condorcet وماركس، أن تتنبأ بالمستقبل من الماضى. وقد اتّبع سيمل وبوبر، كل بطريقته الخاصة، تقليدا يرجع إلى

---

(١٤) Georg Simmel, *The Problem of The Philosophy of History* (2nd edn., 1905), trans. and ed. Guy Oakes (London and New York: Macmillan, The Free Press, 1977), p. 125.

ديونيسيوس الهالِكارناسي، حيث كشفا عن تقسيم منهجى يعتبر أن التاريخ يقدم الفلسفة من خلال الأمثلة، لا بالاستقراء العلمى. فالأحداث التاريخية قابلة لإعادة إنتاجها إلى ما لا نهاية عبر وسائل مختلفة، إلا أنها تبقى فريدة تستعصى على أى اختزال. ويذكر بوبر فى ملخصه البليغ أن "التفحص الدقيق جدا ليرقة أثناء تطورها لا يساعدنا أن نتوقع تحولّها إلى فراشة".[١٥] وكما أوضح هانز روبرت ياوس Hans-Robert Jauss فلا يمكن للنقد مهما ادّعى أنه علمي، كما هو الحال فى الشكلانية الروسية، أن يتنبأ بكيفية استقبال القراء للأعمال الفنية مستقبلاً ولا كيفية الإفادة منها بشكل له معنى فيما بعد، حتى بعد أن يقوم هذا النقد بتحديد مرحلة تطور هذه الأعمال، وتطويعها بشكل متزايد لمنظوره النقدي، وكشف التقنيات الفنية التى تعتمد عليها، وقدر اعتمادها عليها، أو مدى استمرار هذه التقنيات فى نصوص أجيال متلاحقة. ولكن هل من طريقة تمكِّن التاريخية من أن تضع فى اعتبارها العوامل الطارئة دون ان تقع تفسيراتها فريسة للعشوائية؟ هل يمكن للتاريخية أن تبقى على منهج نقدى محدد لا يكون نرجسيا ولا يفتقر إلى أى منطق داخلي، بسبب اضطراره للتنازل عن طموحه الذى يقوم على اختزال التاريخ إلى مجرد قانون علمى؟

وهكذا فان التاريخية القابلة للتطبيق هى تاريخية بمعنى مختلف عن تلك المرتبطة بالتوقعات التى انتقدها سيميل وبوبر، إنها تاريخية يتعيّن عليها أن تعود إلى المستقبل لتكشف حقائق فى الماضي، تعزز أو تربك ما لدينا من مسلمات عن الماضى لم نكن واعين بها من قبل. إن مستقبل العمل الأدبى الذى تخلقه إعادة تفسير العمل هو أيضًا تجديد للنقد الذى يتسع أو ينتشر من خلال العملية ذاتها. وعلى سبيل المثال، فقد انتقل الناقد الرومانسى جيروم ماجان من الممارسة النقدية الخاصة التى تقوم ببساطة على كشف الإيديولوجيا الرومانسية أو مفهوم أى أدب عن ذاته، إلى تاريخية أكثر تواضعًا تجعله يعتقد أن "بناء ما سيصبح ممكنا" يعتمد على فشل الناقد فى كشف غموض العمل الفنى بشكل كامل. إن تناول النقاد لنصوص متباينة مثل **الاوريستيّا** *Oresteia* أو مطولات وليم بليك المعروفة **بكتب النبوءات**

---

١٥ Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1986), p. 109.

Prophetic Books أو **أناشيد** ازرا باوند *Cantos* يعود على النقاد أنفسهم بأفكار تختلف عن تلك الأفكار المهيمنة التى كانت الدافع وراء كتابة النصوص الإبداعية والنقد الذى تناولها. وبهذا الاختلاف ينفصل العمل عن منطلقاته الأصلية ليفى بحاجات وظيفة تحليلية جديدة، وهى وظيفة يكون النقد قد توقّعها بل وقصدها، وهو بذلك لا يصبح منشئًا لها بل عاملاً مساعدًا يتيح (كما فى العمليات الكيمائية) تكوّنها.[١٦]

إن إنقاذ التأويل من نرجسية التحليل الذاتى سوف يطلق بالضرورة "جنى المستقبل خارج القُمقُم"، وهو بذلك يعطى تبريرًا للنقد التاريخى بجعله مجرد مرحلة فى إطار عملية أوسع. وقد يبدو هذا الكلام الذى يجعل النقد كله وكأنه ليس سوى مرحلة من نظام أوسع، قريبًا من الهيجلية، إلا أن الجانب التعبيرى وغير المتوقع للعملية كلها يحرره من البرمجة الهيجلية، فالإمكان هو الأمر الذى يستبعده هيجل تحديدًا، وهو الذى تقوم التاريخية بتفعيله وذلك من خلال فشلها فى الوصف.

التاريخية فى سياقها التاريخى

هل بعض فترات النقد أكثر تاريخية من غيرها ؟ يبدو أن الوصف الذى قدمته إلى الآن يسمح بتصنيف أنواع من المواقف النقدية صالحة لكل العصور. ورغم ذلك فإن عدم المبالاة قد يبدو مناقضا للحساسية الحديثة التى تميل للنسبية والظرفية والتى تشكل قطيعة مع أشكال الحساسية السابقة عليها، وقد أضاف بعض العلماء مثل جيمس كلارك ماكسويل، وألبرت أينشتين، ونيلز بور، وفيرنر هايزنبرج بعدًا جديدًا للإحساس الشائع بالمدى الذى يمكن فيه لرؤيتنا للواقع أن تعكس موقفنا النسبى أو أساليبنا التجريبية بدلاً من تقديم حقيقة مطلقة ما. ومما يستوقف ظهور أفكار مشابهة، وإن لم يكن بشكل مباشر، لما جاء به هؤلاء العلماء. ففى المجال الاجتماعي، اكتسبت التطورات التى شهدها القرن العشرون فى مجال

---

١٦ Jerome MacGann, “The Third World of Criticism”, in Marjorie Levinson, Marilyn Butler, Jerome MacGann, Paul Hamilton (eds.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), pp. 105-106.

الاتصالات قيمتها بوصفها "أسمنت" يعزز الرابطة القومية أو أداة لنقل الوعى الجماعي، أكثر من مجرد اعتبارها أدوات لكشف الحقيقة، وقد نشعر بالأسى لهذا الانتصار الذى حققته الثقافة على العلم، ونقيِّمه - مثلما فعل ثيودور أدورنو- على أنه أدار عجلة الصناعة الاستهلاكية بقوة جعلت أى فكرة عن الحقيقة غامضة تماما. وقد نمتدح ما يطلقه هذا الانتصار من طاقات تحرر- كما فعل فالتر بنيامين- على أساس أن إتاحة الثقافة بهذا الشكل الواسع يعبئ الجماهير بشكل إيجابى ضد الجهاز الإيديولوجى النخبوى الذى عمل سابقا على بقائها فى مكانها. وبذلك نجد أن كلا الرأيين أسسًا مواقف نقدية تصلح لنهايات القرن العشرين، و ذلك بتناول مختلِف للتاريخية التى صارت سمة مميِّزة للعصر الحديث.

وتركز الدراسات الثقافية التى خرجت من أقسام اللغة الإنجليزية وأقسام علم الاجتماع على وسائل الإعلام التى يتم تمثيل التجربة من خلالها، والتى غالبا ما تتحول إلى دراسات إعلامية. فهى تقوم على اكتشاف اهتمام بالتناص فى كل مستويات النشاط الثقافي، وهو اهتمام لم يعد حكرًا على المتخصصين بل أصبح سمة من سمات التأويل الشائع شعبيًا والذى يفسِّر ما نقصف به يوميًا من تمثيل وصور، من قبل شتى وسائل الإعلام. ومن المعتقد أن إعادة تحديد موقع الرسالة فى هذه الوسائل هو من السمات الدالة على مابعد الحداثة.

وعلى أية حال فإن هذا يعوِّض ما أسماه بنيامين الانتقاص من قيمة التجربة، وهو يمثل الجانب المتحمس والمتفائل (الأشبه ببرخت) لمدرسة فرانكفورت التى تتبنى نظرة متشائمة فى تقييمها لما جدّ على فكرة التنوير من تغيّرات تاريخية. والأرجح أن فرانكفورت، لا كمبريدج ولا اكسفورد، هى المنبع الفكرى للأنشطة النقدية التى تمارس - حتى الآن - فى الأقسام الأكاديمية الأنجلو أمريكية المتخصصة فى دراسة العلوم الإنسانية، وهى أنشطة تشكِّل التاريخية أساسها، وهى تاريخية ترى أن كل التفسير نسبى فى ضوء الوعى المعاصر بالذات. لقد أشار أدورنو (وكان لكلامه تأثير مهم) إلى تدمير القيم المطلقة الذى نتج عن المحرقة، واعتبره ظاهرة حديثة فى جوهرها، يستحيل حدوثها بدون تقدم التكنولوجيا التى يبدو أنها تمتلك قوى شمولية لا تقاوم. إن الصعوبات التى تواجهها محاولة خلق تلاقٍ بين

مختلف المعارف العلمية تزداد تعقيدًا بسبب تغيّر منطلقات هذه المعارف، ونماذجها. وفى ظل تلك الثورات العلمية التى ذكرها لنا توماس كون Thomas Kuhn، و ما نتج عنها من تعدد لا مهرب منه لهذه المعارف وما تخضع له من أشكال الاستقطاب، لم يعد ممكنًا تناولها فى إطار الأفكار الموروثة عن تقدم العلم فى خط واحد متصل. وفى الوقت نفسه، ظهرت فكرة علم البيئة الذى لا يرَشِّد سيطرتنا على البيئة الطبيعية بل يسعى إلى التخلص من هذه السيطرة وما يصعب التنبؤ به من مترتباتها. وطبقاً لعلم البيئة فإن اختلال التوازن غير المتوقع يتسارع بسبب التقدم التكنولوجى المزعوم، وليس بسبب المنافع الواضحة التى قصدناها وتوقعناها. وتصبح مثل هذه التعميمات ضرورية إذا أردنا فهم الحس الحاد الذى ميز التاريخية وانعكس من خلال الفهم النقدى للنصوص فى بداية القرن العشرين.

ولقد وصلنا إلى هذا المأزق من خلال لحظات متواترة ومختلفة من وعى التاريخية. ومن منظور التاريخية نجد أن التقسيمات الزمنية المعتادة التى تمت فى إطار تاريخ الأفكار مثل بداية العصر الحديث أو عصر النهضة، وعصر التنوير، والرومانسية والحداثة ومابعدها – تبدو كأنها محاولات متكررة لإظهار حسم مغاير فى مواجهة ألاعيب التاريخ ومساراته غير المتوقعة. لقد بدا أن عصر النهضة أكثر من أى عصر آخر، يصدِّر الإحياء الخلّاق للماضى و يجعل من هذا الإحياء نسيج وعيه بذاته. إلا أن نظرة تاريخية شاملة للأمور كتلك التى يسميها المؤرخ والمنظر السياسى بوكوك J.G.E. Pocock "اللحظة الماكيافلّية" – أنتجت، فى رأيه، وعيًا علمانيًا حديثا مميزا بالشروط الزمنية، مما أتاح لكل العصور اللاحقة من تقدير حسمها بوصفه علاقة جدلية بين الاستحقاق والقدر متحررًا من اللاهوت. وكان لكل عصر تعميماته التى صاغها بطريقته الخاصة زاعما أنه يقدم نموذجًا صالحًا لوصف كل العصور الأخري، وهو ما ينطبق على طموح عصر التنوير بأن أفكاره تنطبق على كافة البشر، كما ينطبق على القومية ذات النزعة الفردية فى الفترة الرومانسية، وعلى طليعيّة

الحداثة. وهو ما يصح أيضًا بالنسبة للشك الذى يميز مابعد الحداثة وهى تعيد النظر فى القصص التى يرويها الماضى عن نفسه.(١٧)

وحينما نتذكر ماكيافلّى بهذه الطريقة نستطيع أن نفسر نصيحته السياسية بوصفها إشارة دالة على تاريخية عصر ومرحلة. ويضيف ماكيافلّى - بوصفه مؤسسًا للحداثة - إلى فهمنا للطارئ من الأحداث التى يتعين على التاريخية أن تفسح لها مكانا فى شروحاتها. ولا يبدو أن المواقف المقامرة لمابعد الحداثة ولا الولع النظرى بالسرديات الكبرى - التى تهاجم مابعد الحداثة تفسيراتها - يتصدران هنا، وإن كان كلاهما ما زال يلعب دورًا ما. ويبدو أن ثناء ماكيافلّى على تلك الفضيلة *virtù* التى تمكّن الإنسان العظيم من التعامل مع مفاجآت القدر، يزداد بها جرأة فى مواجهة هذه التحديات، تعيد صياغة ما هو مطلوب حاليا من التاريخية.

أصبحت قراءة بوكوك لماكيافلّى ذات تأثير على النقد الإنجليزى المعروف تقليديًا بحذره من الدخول فى منعطفات نظرية، وما زالت كارثة كوليردج وتحديدا فشله فى إنتاج نظرية نقدية متماسكة حاضرة بقوة فى الخيال النقدى الإنجليزي، و لكن لتاريخية ماكيافلّى جذور فى الأدب الإنجليزي، خاصة منذ فترة الكومُنولث [فى القرن السابع عشر] وربما قبل ذلك. فهى تسرى طولاً و عرضًا فى " الفردوس المفقود" لملتون، وكذلك نجدها على نطاق اصغر وإن كانت بنفس القدر من التركيز، فى قصيدة مارفِل " أنشودة على نهج هوراس: عن عودة كروميل من أيرلندا ". ثم نجد إحياء لها يتخذ شكل كتابات تضفى سموا على أحداثها التى تدور فى النطاق العائلي، فى الفترة الرومانسية جنبا إلى جنب مع فكرة الإلهام التى تأخذ بعدا عقليا عند بيرك وفى علم الجمال فى ألمانيا،(١٨) بل وتسلط تاريخية ماكيافلّى

---

١٧ J.G.E. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1975).

١٨ انظر/ى: David Norbook, *Writing the English Republic: Poetry, Rhetoric, Politics* (Cambridge University Press, 1999), 18ff; and Paul Hamilton, "The Republican Prompt: Continuities in English Radical Culture" in T. Morton and N. Smith (eds.) *Radicalism in English Literary Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, forthcoming).

بتركيزها على قوة المثال وتفوقه على التوجيه بالتعليمات، ضوءا جديدا على النقد التطبيقى من أرنولد حتى ليفِز. وهكذا تتشكل البرامج السياسية جديدة: إن قدرتها على إقامة الحجج من خلال المثل والنموذج لا تحبس الشعر فى مملكة مستقلة ومنعزلة بل تترك للشعر أن يحدد ما يجب أن يحدث بالخارج، ويملى عليه نظامه وطريقته. لماذا؟ لأن تفضيل الإنجليز التقليدى للمثال الأدبى على قواعد النقد يمكن فهمه فجأة لا على أنه تعالٍ جمالى على التاريخ بل تجاوب خلاق مع الظروف السياسية غير المتوقعة، فهو يعطى صورة لكيفية التعامل مع معضلة ما ليس لها سابقة. وعند هذه النقطة فانه يمكن له ان يلتقى بطبيعة الحال، مع التركيز الأوربى على التنظير والذى حاول تجنّبه. أما الانتهازية التاريخية التى يعكسها ذلك الاهتمام النقدى الشديد بالنموذج الأدبى المتفرد فهى أيضا تفيد موقف مابعد الحداثة الذى يقول بأن القواعد يجب تطويعها لكى تتناسب مع الحالة الفردية.

وبطبيعة الحال فإن الناقد التطبيقى الذى يسير على نهج أرنولد وليفِز لا ينظر إلى الأمر بهذه الطريقة، و قد يبدو ذلك سيئًا من جانبي، ولكنى أتمنى أن يكون مثمرًا فى دفع القارئ الذى يركز على النص وصاحب النظرية باتجاه المجتمع. إن انتشار التاريخية نابع من مرونتها وقابليتها للإضافات، وهو ما أكدت عليه طوال هذا المقال: أى قدرة التاريخية، عند استجابتها لنص من النصوص، أن تطلق جديدا يتجاوزها فلا تعود هى مؤلفته، وتمشيًا مع هذه الفكرة، يتعين على التاريخية ألا تندفع فى انشغالها بنفسها إلى حد النرجسية، ما دامت تشير إلى فهم مستقبلى يطلقه حوارها مع النص، وهو حوار لم يكتمل بعد. وفى الوقت الراهن نجد التعبير الأقوى عن التاريخية فى النقد النسوى والنقد مابعد الكولونيالي، فكلاهما يستنطق حالة صمت هائل وقمع شديد فرضته الآليات الاجتماعية المصطنعة والجائرة لفترات زمنية طويلة بدعوى الحفاظ على ما اعتبرته أوضاعا طبيعية. وحيث إننا لا نستطيع أن نتخيل صورة اكبر من صور الظلم فى جذور المؤسسة، فإن محاولة النقد لإصلاح ذلك الظلم الذى ليس له نظير تجعلنا نتوقع منه أن يكون معارضا بشكل متسق لكل أشكال التسلط، بأوسع معانيه.

ويتداخل النقد مابعد الكولونيالى مع قضية تقديم تصور متماسك للتعددية الثقافية، وفضلا عن نقضه للتحامل الاستعمارى ومعارضته له، فلابد أن يتناول تلك الأفكار الجديدة

عن الذات وتماسكها، وهذا يعلل ما دعا إليه فرانز فانون فى نهاية كتابه المعذَّبون فى الأرض من ضرورة "إيجاد مفاهيم جديدة والعمل على انبعاث إنسان جديد" تحقيقًا لهذا الهدف.[١٩] وعندما يتحدث التابعون فإنهم يعون "التواطؤ بين الذات والموضوع"، وربما يكونون أكثر حكمة من أن يعتقدوا أن بإمكانهم الهروب بشكل كامل من هذا التواطؤ، إلا أنهم يستمرون بالتأكيد ويصلون إلى مكان آخر.[٢٠]

ولكن الطموح النقدى لجياترى سبيفاك يتمثّل فى التطبيق السياسى المتواضع لنوع آخر من التحلل الخطير والمتواصل للذات. إن إحياء الماضى عند دولوز بوصفه" اختلافا" لا يتحدد مضمونه إلا فيما بعد، أثار تطيّر فوكو الذى شبهه "بعاصفة البرق"، [٢١] ولقد رد دولوز الإطراء بعد موت فوكو، و ذلك بقراءة تفوق فوكو على نيتشه – فى حكايته عن موت الإنسان التى تفوق حكاية نيتشه عن موت الرب –التى رأى فيها دولوز نبوءة تستحضر مخلوقا أوليّا يخترق تلك الحدود المفترضة بقيودها وأشكال إقصائها، مخلوقا مثقلا بالحيوانى والمعدنى و العضوى. إلا أن دولوز زعم، من وراء فوكو، أنه استلهم فكرته من مشروع ريمبو عن آخرية "الأنا".[٢٢]. وفى كلتا الحالتين يتم إظهار الإدراك المباشر للوعى الذاتى على حقيقته، أى بوصفه بنية تاريخية، و يتم الاحتفاء بهذا المستقبل غير المحدد الذى يتعيّن العيش فى ظله، رغم ما فيه من اغتراب، يُحتفى به بوصفه نداء لوجود جديد يمكن لنا أن نتملّكه. وتطرح التعددية الثقافية هذا التحدى من منظور اقل فردية، إنها تنتمى إلى هذه اللحظة، إذ تطرح بعض مشكلات تتعلق بأفكار عن الوحدة والمشاركة فى إطار سياسة واحدة، وهو ما لم يحدث أبدًا من قبل. إلا أن السياسة الجديدة التى لابد من وجودها إن أردنا

---

١٩ Franz Fanon, *The Wretched of The Earth*, preface, Jean-Paul Sartre, trans. Constance Farrington (Harmondsmith: Penguin, 1967), p. 255.

٢٠ Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Words: Essays in Cultural Politics* (London: Metheun, 1987), p. 211.

٢١ Foucault, *Language, Counter-Memory*, Practice, p. 196.

٢٢ Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Les Editions de minuit, 1986), pp. 14—141.

ألا يبقى الاختلاف الثقافى شكلاً من أشكال التناقض الاجتماعي، عليها أن تعيد صياغة النموذج الذى نناقشه: انفتاح يتيح لنا إعادة تعريف الذات يكون ناتجا عن رحابة تاريخية أو يكون موازيًا لها، يتجلى فى أحكامنا على ما ينتمى للماضى من كتابات معتمدة.

لقد اهتمت الحركة النسوية، تحديدا منذ السجال الذى دار حول "المرأة الجديدة" فى نهاية القرن التاسع عشر، بالدوافع المتصارعة لحق المرأة فى المساواة، وحقها فى التخلص من التعريفات المفروضة عليها طوال تاريخ طويل من التشويه والاحتواء. وقد استمر هذا النقاش من خلال إحياء جيرمين جير للدعوة "بتحرير" المرأة لا المساواة فقط فى المعاملة. حيث تقول إن حركة مابعد النسوية قد نسيت كم هو متاح إعادة خلق حركة ثورية عند تحررها من محددات الطبقة والثقافة والعرق... الخ، التى قيدت الحركات الثورية الأخرى.(٢٣)

إن مثل هذه المقاومة لاختزال المرأة فى جوهر أنثوى (أو اختزال أى فئة أخرى بدعوى الجوهر) دائماً ما تأخذ شكلا أكثر حنقا على صيغة التماثل التى فرضها التاريخ. تسهم هذه المقاومة فى كتابة تاريخ للتاريخ و هو ما يشكِّل سمة نموذجية للتاريخية الراديكالية. و يتعيّن على أى نظرية نقدية ترتبط بالتاريخية أن تختار بين احتمالين، كلاهما يعد طريقة للتعبير عن احترام وتقدير قول أرسطو المأثور إن الشعر فلسفى اكثر من التاريخ.

الاحتمال الأول - وهو هيجيلى بصورة ما - هو أن نرى نسبية فهم أى حقبة زمنية لنفسها، وإمكانية تجاوز هذا الفهم فى إطار رؤية تحملنا قدما باتجاه تطوير دائم لمعارفناً. أما الاحتمال الثاني، والذى ينقلنا من الوجودية إلى مابعد الحداثة، فيعنى أن تدفع هذه الرؤية للماضى فى سياق النسبية، بالناقد الممارس للتاريخية إلى أن يتحول تحوّلا مماثلاً يدعوه، على سبيل المثال، إلى التساؤل إن كانت نظرته إلى الماضى تدفعه قدما أو تضيف جديدًا إلى معارف الماضى. تتأرجح معظم الحركات النقدية، مثل التاريخية الجديدة، بين هذين

٢٣ Germaine Geer, *The Whole Woman* (London: Doubleday, 1999).

الاحتماالين، وربما كان ذلك أمرًا صائبًا، وبدون شك فان الإنسان يريد ان يتمسك بفكرة التقدم فى بعض نواحى الحياة ويدين كل من لا يؤيد ذلك بأنه رجعي، و مع ذلك فان غطرسة التقدم وإبهامه التكنولوجى يمكن ان يعوقا بلورة أى فكرة عن الحياة الكريمة. وعلى الرغم من أن هذا التناقض يبدو بسيطا إلا انه يقود بكل تأكيد إلى أكثر المناظرات الفلسفية تعقيداً. والتاريخية الآن هى الأداة الأبرز بين الأدوات التى تربط النظرية الأدبية بهذه المناظرات وتجعلها مع كل انعطافة، طرفًا فيها.

النقد الأدبى وتاريخ الأفكار

تيموثى باتى

ترجمة: **منى عبد الوهاب قتاية**

يقترن مفهوم "تاريخ الأفكار" بمؤلفات وآثار فيلسوف بعينه، هوالفيلسوف الأمريكى آرثر أو. لافجوى (١٨٧٣-١٩٦٢). بيد أن إشكالية الأدب والأفكار وما قد ينشأ بينهما من علاقة *تاريخية* متبادلة تعد من الإشكاليات التى حظيت بنصيب وافر واهتمام واسع من الدراسات الأدبية فى القرن العشرين. وقد يستوعب مصطلح "النقد" جميع أشكال الدراسة الأدبية، وقد تتراكب - وتتصارع - "الأفكار" وتاريخها الممكن مع تكوينات أخرى تهدف لتفسير الأدب وإدراك المغزى منه، وحينئذ يبرز موضوع النقد الأدبى والتاريخ الأدبى كمجرد صورة من صور العلاقات الإشكالية بين "الأدب" و"التاريخ" التى سادت الدراسات الأدبية فى القرن العشرين.

ظهرت رائعة لافجوى **سلسلة الوجود العظمي: دراسة فى تاريخ فكرة** عام ١٩٣٣ فى بادئ الأمر فى شكل محاضرات - عرفت باسم محاضرات ويليام جيمس - ألقيت فى جامعة هارفارد، ثم نشرت بعد ذلك فى عام ١٩٣٦.[١] ويشكِّل هذا المؤلَّف، مع بعض من مقالات لافجوى المجموعة فى كتاب **مقالات فى تاريخ الأفكار** (١٩٤٨)[٢] إسهامًا متميزًا للتاريخ الفكرى فى مجالات النقد الأدبى. يعرِّف لافجوى "الأفكار" باختصار شديد، بأنها "مجموعة العوامل الفعّالة المتواصلة... التى تُحدث أثرا فى تاريخ الفكر"، وهى "العناصر، والوحدات الأولِّية الفعالة المتواصلة أو المتواترة التى تكوِّن تاريخ الفكر" (ص ٥،٧). وفى قياس صريح

---

(١) Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1936).

(٢) Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1948).

على علم الكيمياء، يشبِّه لافجوى موضوع دراسته، أى الأفكار، "بالعناصر المكوِّنة" لمركّبات أكبر من الأفكار، والمذاهب، والأنساق المكوِّنة للتاريخ الفكرى، وهو بهذا يأمل أن يميِّز آليات عمل تلك "الوحدات/الأفكار" ويتتبعها (ص ٣). و فى مؤلفه التاريخى الحُجّة، يدرس لافجوى "سلسلة الوجود العظمي"*، ليس فقط باعتبارها مجازًا راسخًا إلى حد كبير فى الفكر الغربى، قدّم صورة للوجود وتعريفًا له عبر أكثر من ألفى سنة، وإنما – وهو الأكثر أهمية هنا– باعتبارها مجموعة مركّبة من "الوحدات/الأفكار" المترابطة حول الكمال، والمنطق، والاستمرارية، والتدرج، وأخيرًا الظرفية. ومن أفلاطون إلى الأفلاطونية الجديدة، مرورا بالفلسفة المدرسية فى العصور الوسطى، والتصور الحديث للوجود فى مراحله المبكرة، إلى سبينوزا ولايبنتز وعلماء وفلاسفة التنوير، يقوم لافجوى بتتبع هذه "الوحدات/الأفكار" ومرونتها و قدرتها على الصمود والاستمرار وهى تشكل وتدعم سلسلة الوجود العظمى، كمفهوم متماسك يجمع بين عدد من المسلّمات والمفاهيم. إلا أن لافجوى يظل دائمًا واعيًا بالتناقضات ومناطق التوتّر الموجودة ما بين الوحدات المركّبة، إلى أن يصل فى نهاية مؤلفه – عند تناوله للرومانسية الأوروبية – إلى تداعى التوتّر الكامن فى "سلسلة الوجود العظمي" تحت ضغط فكرة الظرفية، وإلى انهيار تلك السلسلة كرؤية شاملة للعالم قادرة على تنظيم وإرشاد الفكر اللاهوتى والميتافيزيقى، والبحث العلمى كذلك.

إن سعة الاطلاع المذهلة وقوة السرد والتحليل المستمرة فى سلسلة الوجود العظمى تجعل من هذا الكتاب واحدًا من الأعمال الخالدة فى التاريخ الفكرى للقرن العشرين. إلا أن هذا الإنجاز المذهل لا يستنفد اهتمام الكتاب بالنقد الأدبى والتاريخ الأدبى. وهنا يبرز عنصران إضافيان فى مؤلف لافجوى، أولهما أن لافجوى لا يعطى أية مكانة مميزة للأدب، حيث يعتبر الأدب شكلاً كغيره من أشكال التعبير الثقافى – أو ما نصطلح على تسميته اليوم "بمجال الخطاب" –الذى يحتاج المرء لدراسته إلى مهارات معرفية خاصة بالإضافة إلى التفتّح

* باختصار شديد، تعرّف هذه السلسلة الوجود بوصفه حلقات متراتبة تتدرج من الله فى الأعلى إلى التراب، مرورا بالملائكة والبشر والحيوانات والنبات والمعادن . ولكل من هذه المخلوقات موقعه المحدد الذى لا يمكن تجاوزه. كما تتشكل كل حلقة من حلقات السلسلة سلسلة أخرى من التراتب، فالملك يقع فى أعلى الحلقة الخاصة بالإنسان يعقبه النبلاء.. إلخ، والحيوانات المفترسة أعلى مرتبة من الحيوانات الأليفة، والذهب ثم الرخام أعلى مرتبة من التراب...إلخ. (المحررة).

(كان لافجوى من أوائل المنادين بالأدب المقارن والمدافعين عنه)، وإلى خبرة لغوية واسعة، و هو ما يمكن – أخيرًا– إدراكه وتقييمه على أساس من "الأفكار" التى يحتويها وينقلها. وفى تاريخ لافجوى يبرز دانتى وميلتون، وبوب ويانج، وجوته وهوجو بسبب ما يطرحونه من رؤى لأفكار فلسفية جوهرية. ويرى لافجوى أن "أهمية تاريخ الأدب تكمن بشكل كبير فى كونه سجلاً لحركة الأفكار... والأفكار فى الأدب الجاد الباعث على التأمل والتفكير عبارة – بالطبع– عن أفكارٍ فلسفية ذُوِّبت فيه – لتغيير شكلها، وإنماء البذور التى نثرتها الأنساق الفلسفية الكبري" (ص ١٦، ١٧). أما العنصر الآخر، فهو أن لافجوى لا يسبغ كذلك أية مكانة مميّزة على مفهوم "العصر" التاريخى. فبينما لاحظ القراء والدارسون بشدة أن لافجوى قد هاجم مصطلح ومفهوم "الرومانسية" كحركة متماسكة، أو عصر من عصور الأدب والثقافة الغربية[٣] – إذ رأى أنه عصر كثير التناقضات، أفرز عديدًا من الأشكال الأدبية ومظاهر التوتّر، وهو ما يجعل من الصعب أن يعرّف هذا العصر باسم واحد فقط – إلا أن هؤلاء القراء والدارسين لم ينتبهوا بنفس القدر إلى أن مجمل المعالجة فى سلسلة الوجود العظمى تقف ضد الحفاظ على تقسيم التاريخ الأدبى إلى عصور حتى وهى تستخدم هذا التقسيم. وفى حين لا يزال لافجوى يسرد تاريخه على أساس من التقسيم أو التصنيف المعهود للعصور التاريخية، "كعصر أوسطي"، و"عصر التنوير" (يظهر "العصر الكلاسيكي"، و"عصر النهضة" و"عصر الباروك" بصورة أقل وضوحًا)، فإن جدلية السرد، فى واقعها، جدلية تُبقى المفكرين وأفكارهم الأساسية – منذ أفلاطون والفلاسفة المدرسيين وصولا إلى سبينوزا ولايبنتز – فى حالة نشاط وتفاعل متجاوزة فى ذلك أى تقييد تاريخى قد يفرضه تقسيم التاريخ إلى حقب زمنية منفصلة. ويطرح لافجوى جدلية مؤداها أن القليل من "الوحدات/الأفكار" يعاود الظهور فى مجموعة محدّدة من التوافيق المحتملة فى كتابات المفكرين الرئيسيين و الثانويين فى الثقافة الغربية، وهكذا يزعزع تاريخ لافجوى الثقة المتناهية فى إمكانية التمييز الدقيق، على أساس الترتيب الزمنى، بين أنساق التعبير الثقافى والفلسفى التى عادة ما ينظر إليها بوصفها

---

(٣) Lovejoy, 'On the Discrimination of Romanticism' (1924), *Essays in the History of Ideas*, pp. 228- 252.

منفصلة. ويرى لافجوى أن التوتّر الكامن فى الفكرة "المركبّة" من جهة، وفيما بين "الوحدات/الأفكار" من جهة أخرى، دائم وأزلى، أما العلماء والمفكرون فيراوحون تقدما ورجوعا بين تلك القوى المكوِّنة للتناقض. وهنا تبدو "سلسلة الوجود العظمي" بحلقاتها الطيّعة، والمشحونة بالتوتّر فى ذات الوقت، كقصة واحدة متكاملة لا يمكن إسقاط أى فصل من فصولها. والواقع أن الصورة المجازية "لسلسلة الوجود العظمي" كانت الصورة الغالبة والأساس التى تمثلت فيها استمرارية التاريخ الغربى، كما يعيد لافجوى تشكيله وتجميع عناصره. ولئن بدا مصطلح العصر التاريخى المعروف "بالرومانسية" هزيلا فى كتاب لافجوى، فذلك لأن لافجوى يستخدمه فى آخر المطاف كمجرد اسم يطل به على خاتمة التاريخ الذى يدرسه و يتتبعه، والسرد الذى يسرده. يدور تاريخ لافجوى حول الحجج القائلة باستمرارية – إلا أنها استمرارية متقطعة – (*natura non facit saltus*) الصياغة الفكرية المعروفة منذ الفلاسفة المدرسيين مرورًا بلايبنتز. أما منهاج لافجوى وأسلوب سرده لتاريخه فيؤكد رفضه للتقطع المطلق الذى تمثله ابتداءً بفاهيم العصور التاريخية. ومن هنا يمثل لفظ "الرومانسية" أخيرًا فى تاريخ لافجوى حل العقدة فى حجته وسرده.

ويتخذ لافجوى من هذه المكانة الهامشية التى يضع فيها الأدب ومفهوم العصرالتاريخى منطلقًا للشاغل الأساس الذى يجسِّده فى مؤلَّفه، وهو قضية النقد الأدبى. فالسؤال المطروح هنا: هل يستطيع كل من النقد الأدبى والتاريخ الأدبى والنظرية الأدبية الاستغناء عن هذا التمييز للأدب وتفضيله على التاريخ من جهة، وهذه الأهمية الممنوحة لعصور تاريخية فى إطار التاريخ من جهة أخري؟ وتأتى الإجابة عن هذا السؤال بالنفى فيما يخصّ النصف الأول منه، وبالإثبات فيما يخصّ النصف الآخر: فلا يمكن للدراسة الأدبية الجادة تحقيق الغاية منها بدون الإعلاء من شأن الأدب وتمييزه على إطاره التاريخى، بينما تستطيع الاستغناء كلية عن مفاهيم العصور الأدبية. وبسحب تلك الإجابة المزدوجة على القضية التى يثيرها تاريخ الأفكار، نلاحظ أن عديدًا من زملاء لافجوى المشتغلين بالأدب اللامعين فى جامعة جونز هوبكنز، أبدوا تفهما وتأييدًا لمنهجه النقدى، فإن كلا من تشارلز

سنجلتون، أهم المتخصصين فى دراسة دانتى فى عصره، وإيرل واسرمان الناقد الأبرز فى تفسير الشعر الرومانسى من منظور فكرى تاريخى، وجورج بوليه الباحث الكبير فى الأدب الفرنسي والذى ينتمى إلى مدرسة "نقاد الوعي"، لم يشعروا بغضاضة قط من مزج لافجوى الأدب بالفلسفة، ولا من نشره لصورة "سلسلة الوجود العظمي" بوصفها صورة غالبة، وإن لم يقم أى منهم بالسير على منهاج لافجوى النقدى أو تبنّى حجّته التاريخية سواء فى مجملها أو فى تفصيلها. إلا أن زميلاً آخر فى جامعة هوبكنز هو ليو سبيتزر، المتخصص البارز فى الأسلوبيات الرومانسية فى القرن العشرين، يطرح اختلافًا أكثر دلالة بشأن الأدب وأشكاله التاريخية الخاصة بكل عصر. ولا يحجم سبيتزر عن ممارسة منهجه النقدى، مثله فى ذلك مثل لافجوى، عبر جميع العصور التاريخية تقريبًا وعبر لغات عدة، ولا يعرض أيضًا، مثل لافجوى، عن العمل عبر مذاهب و خطابات نقدية مختلفة. و إلى هنا، يمكن اعتبارهما "رفيقى سلاح" فيما يخص الدراسات المقارنة والبينية والدراسات الجامعة لعصور مختلفة. إلا أن التباين بينهما يبرز بوضوح فى النقطتين اللتين أشرنا إليهما حتى الآن: المكانة المتميزة والمتفوقة للأدب من ناحية، والأهمية الفائقة للعصر التاريخى من ناحية أخرى. وفى مقاله الذى تضمنته دورية لافجوى مجلة **تاريخ الأفكار**،[٤] يبحث سبيتزر فى النازية وفى إعادة استيلائها المزعوم على "الوحدات/الأفكار" المرتبطة بالرومانسية الألمانية، وذلك بأسلوب ينتقد بدقة متناهية منهج لافجوى التحليلى وقياسه المستوحى من علم الكيمياء. و فى إطار هذا النقد، لا يقيم سبيتزر وزنا "للأفكار" المبتدعة، التحليلية والمجردة التى يمكن الزعم باستمراريتها وتواترها عبر التاريخ؛ فما يهم سبيتزر بدلا من ذلك، هو حزَم الخصائص الثقافية "المركّبة" و"الحقيقية" التى يختص و ينفرد بها – بحق – مكان وزمان تاريخى ما. و يرى سبيتزر فى

---

(٤) Leo Spitzer, '*Geistesgeschichte* vs. History of Ideas as Applied to Hitlerism', *Journal of the History of Ideas* 5 (1944), reprinted in Spitzer, *Representative Essays*, eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeleine Sutherland (Stanford: Stanford University Press, 1988), pp. 207-224.

"مجمل هذه السمات المميِّزة لعصر أو تيـــار بعينـــــه" تتمثله "ككل موحـــــــــــد"،[٥] الموضوع والهدف من تاريـــــخ الفكر *Geistesgeschichte* ومفهـــوم روح العـــصر *Zeitgeist* الذى يشكل أساسًا و مدخلاً لهذا التاريخ، وهو ما يصعب إدراجه فى خانة تاريخ الأفكار.

وتتجلى هنا بوضوح الخصوصية المنهجية وأهمية العصـــر التاريخـــى عند سبيتزر. وجدير بالذكر أن إقرار سبيتزر بهذا المفهوم يتفق وإعلاؤه من شأن الأدب وسماته المتفردة. وبينما يستطرد سبيتزر لدراسة مواضيع أخرى شديدة التباين كالدعاية السياسية، والإعلان التجارى، والفلسفة التقليدية، فإن الأغلبية الساحقة من الكتب المذكورة فى قائمة مراجعه الضخمة مكرّسة لتعظيم قدر الأدب. وتبقى النقطة الأهم وهى أن سبيتزر قد استخلص مفهومه وتصوره "لشمولية الخصائص" المكوِّنة لعصر تاريخى من خبرته وممارسته فى مجال الأسلوبيات الأدبية. ويسهل الوصول إلى المنهج البحثى الذى اعتمده سبيتزر فى دراسته من خلال مقاله المنهاجى "اللغويات والتاريخ الأدبى"، بل ويمكن استخلاص هذا المنهج تقريبا من أى من دراساته الأسلوبية الوفيرة، وهو منهج يفترض بثقة، ثم يؤكد بأسلوب مميز، وجود سياق مطرِّد يتحرك تسلسليًا من أصغر خصائص الأسلوب الأدبى الأسلوبية والصرفية إلى العمل الأدبى ككل، ومن ثم، إلى أعمال الأديب الكاملة ونفسه الإنسانية ككيانات أكبر، منتهيا فى آخر الأمر إلى تشخيص الحقبة التاريخية و"روح ذلك العصر".[٦] ولا يشكِّل تسلسل سبيتزر هذا معادلا لسلسلة الوجود العظمى التى يسردها لافجوى بحلقاتها المتشابكة، المحمّلة بالتوتّر، ولكن المستمرة بحلقات من التشابه المتواتر: إذ تتكون سلسلة سبيتزر من كنايات متداخلة لها محور واحد، ينتقل كل واحد منها مجازًا، من الجزء إلى الكل المجاور بما يوسِّع الدلالة الأدبية وإمكانية تخمين المعنى و تفسيره.

---

(٥) المصدر السابق، صفحة ٢٠٢.

(٦) Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 10 ff.

ويعد تشخيص فالتر بنيامين "للمادية التاريخية" أقرب نظير إلى سلسلة سبيتزر بمجازاتها – التى تستدعى إلى الأذهان أيضا مونادية لايبنتز التى تشاطرها الكثير من النقاط – مع الأخذ فى الاعتبار الاختلاف شديد الأهمية بين كل من سبيتزر وبنيامين، فبينما يصل الأول إلى نقطة نهاية مستقرة، يصل الآخر إلى نقطة نهاية متفجرة. وفى مقاله "دراسات حول فلسفة التاريخ"، وبالتحديد فى الصفحة السابعة عشرة، يرى بنيامين أن "صاحب النزعة المادية التاريخية يعتبر موضوعا ما تاريخيا فقط حين يراه أو يعتبره مونادا*... و هو يدركه بغرض استئصال حقبة زمنية معينة من المسار المتجانس للتاريخ، وهو بذلك يستأصل حياة معينة من الحقبة الزمنية أو عملاً أدبيًا معينًا من مجموع أعمال أديب ما. وكنتيجة لهذا المنهج البحثى، تحيا أعمال الأديب الكاملة، وتفنى فى ذات الوقت، فى ذلك العمل المستأصل؛ وتنسحب هذه النتيجة على الحقبة الزمنية التى تحيا وتفنى هى الأخرى فى مجموع أعمال الأديب، وعلى المسار الكامل للتاريخ الذى يحيا بدوره و يفنى فى الحقبة التاريخية".(٧) فبينما تتباين السلاسل المتساوية فى مجازاتها عند كل من سبيتزر وبنيامين، كما تتباين الدمى من التفاعل التسلسلى، يهدف كل منهما – على السواء – إلى تكوين صورة "متجانسة" لسلسلة من سرد تاريخى قائم على التحليل، مشابه لتاريخ "الوحدات/الأفكار" الذى تحدث عنه لافجوى.

ومثلما حدث مع بنيامين، لم يستطع سبيتزر، لأسباب مزاجية، كتابة تاريخ أدبى، إلا أنه فى جميع ثنايا كتاباته الوفيرة – ومرة أخرى، مثلما فعل بنيامين إلى حد كبير – يطالب بمعرفة محدّدة تاريخيًا تتطابق ومفهوم العصر (عصر أوسطى، باروك، رومانسى... إلخ) ومكونة من السمات الأدبية الخاصة بالعمل الأدبى المكتوب (وهى سمات أسلوبية عند سبيتزر، ومجازية عند بنيامين). ويشكل موقف سبيتزر هذا آخر ردود الأفعال الصادرة من زملاء لافجوى فى جامعة هوبكنز فيما يخص مفهوم تاريخ الأفكار كما يطرحه لافجوى،

(٧) Walter Benjamin, "Thesen uber den Begriff der Geschichte" (1940), English translation: "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations,* ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Harcourt, Brace and World, 1968), p. 263.

* الموناد هو اصطلاح فلسفى يشير إلى الوحدة البنائية الجوهرية للوجود (المترجمة).

وهو موقف يقوم على أهمية روح العصر *Zeitgeist* أولا، ثم أهمية مقولة الأدب وخصائصه المكونة له (الأسلوب) ثانيًا. وإن تجاوزنا هذه التفصيلة الخاصة بالدراسات الأدبية عند لافجوى، إلى موضوع آخر أكثر جوهرية ورسوخًا، يواجهنا السؤال عما إذا كان هناك بديل سجّله التاريخ لهذه القطبية المتطرفة ما بين موقف لافجوى القائل بأن الأدب يُستوعب فى تاريخ الأفكار إلى حد الذوبان فيه من جهة، و بين موقف سبيتزر (أو موقف بنيامين، بعد التعديلات اللازمة) الذى أعطى الأدب موقعا متصدِّرًا وإن جاء ذلك بشكل مجزء متفرق مما يجعله كجزر منعزلة فى مجرى التاريخ من جهة أخرى.

إن مراجعة الكتابات التى تناولت الموضوع تشير إلى أن النفى هو إجابة هذا السؤال. بمعنى أنه يجب الإقرار بمدى تواضع وضآلة المحاولات التى تمت خلال القرن العشرين لتأريخ الأدب واستحداث أشكال أخرى من الدراسة الأدبية التاريخية بما يعادل الإطار الذى وضعه كتاب لافجوى **سلسلة الوجود العظمى**. فرينيه ويليك، على سبيل المثال، وهو أحد أكثر نقاد لافجوى عنادًا وفى الوقت نفسه، من أكثرهم إعجابًا به، يدعو فى كل كتاباته إلى التأريخ للأدب، إلا أنه لم يقم بهذه الخطوة بنفسه، ولم يجد كذلك من الكتابات آنذاك ما يصبو إليه. وباستثناء وحيد (سنعرضه بالتفصيل لاحقًا)، ليس هناك كتب شاملة ومميّزة تحكى تاريخ الأدب الأوروبى من بعد أعمال تين، وبرونيتيار ودى سانكتيس. ولقد حظى مفهوم التاريخ الفكرى *Geistesgeschichte* بعمر ممتد فى ألمانيا حيث استند إلى قاعدة أكثر صلابة من المتاح فى غيرها من البلاد. أما **نظرية الرواية** (1916) لجورج لوكاتش فيعد إحدى النفحات الأخيرة لمطمح تاريخي-أدبى شامل فى ذلك المناخ الثقافى. ومؤلَف لوكاتش كان ليبدو أكثر توافقا فى سياق القرن التاسع عشر، لولا أن المقولة الشهيرة التى يطرحها الكتاب عن "توق الرواية إلى الوطن" تعكس، بدلا من ذلك، اغتراب الكتاب و افتقاده للانتماء و التواصل مع القرن العشرين الذى ينتمى إليه.[٨]

---

(٨) George Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch uber die Formen der grossen Epik* (1916); English translation: *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971).

وفى الواقع – باستثناء بعض الكتابات العرضية التى تقتصر على تناول أدب قومى، أو عصر تاريخى، أو جنس أدبى، فإننا نكاد لا نجد إنجازات أدبية–تاريخية حققتها الدراسات الأدبية فى القرن العشرين. وعلى الرغم من الدور اللافت للنظر– و إن كان دورًا باطنيا (جيولوجيًا، فى الواقع) – الذى يلعبه الأدب فى كتاب ميشيل فوكو **الكلمات والأشياء** (1966)[٩] – متمثلا فى شخصيات سيرفانتس، ومالارميه، وآرتو، وبورخس – فإنه، حسب رأى فوكو، لا وجود لتاريخ أدبى سواء أكتبه فوكو أو غيره من المفكرين. ومن المثير للسخرية أنه كلما بحث المرء عن تاريخ أدبى موفّق يجمع بين تناول مختلف العصور التاريخية، والأجناس الأدبية المتباينة، والدراسة المقارنة، قل أن يجد بديلاً للنموذج التاريخى الذى يطرحه لافجوى.

إلا أن كتاب **الأدب الأوروبى والعصور الوسطى اللاتينية**[١٠] الذى وضعه إرنست روبرت كرتيوس يظل مثالاً شهيرًا "للتاريخ" الأدبى يرقى إلى مستوى المقارنة مع مأثرة لافجوى **سلسلة الوجود العظمى**. فكتاب كرتيوس يغطى الفترة الزمنية الممتدة من العصور الإغريقية القديمة وحتى عصر جوته، بل وحتى القرن العشرين، مما يجعل عنوانه مضللاً بعض الشيء. وفيما يخص لغته وما تناوله من أجناس أدبية، فيتميز الكتاب، فى واقع الأمر، بالشمولية ذاتها التى تتميز بها قائمة مراجعه التى تبدو بلا نهاية. أما مفهومه للأدب – المنبثق من علوم البلاغة وانتقاله ليس فقط عبر أجناس أدبية متنوعة وإنما أيضًا عبر الممارسات التعليمية بأكملها فى الغرب – فهو مفهوم واسع إلى حد استيعاب جميع أنواع الخطاب الثقافى – وهنا بالتحديد تكمن أول نقطة تصبح معها المقارنة مع لافجوى كاشفة للكثير فى كليهما.

وبقدر ما أعلم، لم يبد كرتيوس أو لافجوى أى بادرة للتعرف على الآخر المعاصر له أو الاعتراف به، إلا أن الموضوعات التى طرحها كل منهما للبحث والدراسة تتداخل بعضها

---

(٩) Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines* (1966); English translation: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Pantheon, 1971).

(١٠) Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948): English translation: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask (New York: Pantheon, 1953).

مع بعض و تتطابق إلى حد كبير. ويسمى لافجوى إحدى ملامح تاريخه للأفكار "بالتقصى أو البحث الذى يمكن تسميته بدلالات الألفاظ الفلسفية – وهى دراسة للمفردات والعبارات التى لا تقبل الريبة أو المساس بها إلى حد القدسية، الخاصة بعصر تاريخى أو حركة فكرية"، ويضيف لافجوى – بما يناقض ما يتضمنه مفهوم العصر من قيود – "بأن خاصية ازدواج المعنى التى تتصف بها الكلمات العادية تكسب تلك الكلمات القوة و القدرة على إتيان ذلك الفعل المستقل باعتبارها قوى تاريخية" (ويقصد لافجوى بالفعل المستقل "ذلك التحول غير الملموس لنمط من التفكير من شكل إلى شكل آخر، ربما يكون على النقيض تماما") (ص ١٤). فإذا أردنا حصر أو تحديد الملامح الدقيقة المنتظمة "للألفاظ الفلسفية"، فإنه لا يمكن – حينئذ – فصل أو تمييز "العبارات المقدسة والكلمات الأخاذة"[١١] التى اعتبرها لافجوى "قوى تاريخية" عن موضوعات الدراسة عند كرتيوس، ألا و هى *topoi* أو البديهيات، والتعبيرات المجازية السائدة والمتواترة التى يتشربها كل فرد من الثقافة المحيطة به – سواء أكان هذا الفرد على قدر كبير أو ضئيل من التعليم – و التى لا يمكن تصور الفكر والتعبير بدونها. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار "أفكار" لافجوى المادة المُذَوَّبة فى الأدب، أما بديهيات كرتيوس فهى – بدلا من ذلك – تتبلور فى التقليد الأدبى بينما تذوب فى كل ما عداه أو تتخلله. ولكن عند النظر إلى المادة التى يصنع منها السجل المكتوب – أى الكلمات ذاتها وتشكيلاتها – يواجه المرء، بغض النظر عن التسمية، عند كرتيوس ولافجوى الطبقة التحتية المجازية نفسها. فالموضوع الذى يعده كرتيوس، عالم اللغات الرومانسى، "أدبا"، نجده يتسرب وينجرف ويمتد إلى ميدان ثقافة جامعة، بينما نجد أن اهتمام لافجوى "الفلسفي" بتحليل آليات عمل الأفكار، يشتغل، فى نهاية الأمر، بنفس المادة المجازية، ألا وهى الأدب.

ومن المفارقات أن تمييز كرتيوس وتفضيله للأدب – وهو التزام يمكن فهمه فى ضوء اعتماده على المدوّن من الاستخدامات اللغوية القديمة للبديهيات – يصل به إلى تفككه و تحلله، بينما يصل كذلك موضوعه التاريخى المطلق إلى نهاية مفارقة. وهنا، أيضًا، تكمن مقارنة أخرى مع لافجوى، حيث يتغاضى كرتيوس عن كل الفروق التى يفرضها العصر

---

[١١] Lovejoy, *Essays*, p. 9.

التاريخى إذ يروى قصة لا نهاية لها، اللهم إلا الإعياء والاستنزاف البطيء الذى لا ينتهي: إن نهاية ارتباط التراث الغربى بالمسلمات، سواء ما يدين لها به أو ما انغرس فيه منها، تعنى تآكل هذه المسلمات بشكل يجعلنا نجهل تراثنا، إنها نهاية المسلمات فى عقر دارها، قلب التراث نفسه، وهى نهاية تتم بهدوء لا فى لحظة مفاجئة من الرؤيا والكشف، أو انطباق الدائرة، أوالقطيعة العنيفة. لا يمتلك كرتيوس ملكة السرد أو المهارة اللتين يتمتع بهما لافجوى، إلا أن كرتيوس، مرة أخرى، ليس فى حاجة إليهما، فليس عنده "قصة" حقيقية ليرويها. ومع هذا، فى الجانب الآخر والبعيد من هذا التاريخ (أو الموجز التاريخى، إن توخينا الدقة) الذى يفتقد الرواية، يضيِّع كرتيوس، وهو ما يحدث أيضا مع لافجوى، موضوعه وهو يسعى إلى تقديمه لنا. لقد بقيت "سلسلة" لافجوى "العظمى للوجود" حية ما بقيت حياة سلسلة سرده – وذلك بحلقات دائما ما تربط "الوحدات" نفسها، ودائمًا ما تكون مشحونة بالتوتّر فيما بينها – و هو ما يعنى أن السلسلة هى قصة نهايتها، قصة انقطاعها وانفصالها بعضها عن بعض. أما مسلمات كرتيوس فهى مادة البلاغة الأدبية والدراسات المتخصصة المحصورة فى مجال فقه اللغة، أما دراسته الحزينة فتعرف كل شيء إلى الحد الأقصى الذى تتيحه أدوات هذه المعرفة نفسها.

يعرف سبيتزر زاد كل نص من الخصائص الأسلوبية، كناية فى كل مرة عن الجوهر المفترض للأدب، وهو زاد يمثل بشكل مركب وإن لم يكن أقل مجازية "شمولية خصائص عصر أو حركة ما" – إلا أنه فى المقابل لا يمتلك رواية للتاريخ الأدبى أو قصة لتتابع العصور كقصة الأدب. هو يمتلك استمرارية المسلمات الأدبية عبر تاريخ الغرب، ولكنه فى النهاية لا يمتلك أدبًا بمعناه المحدد، ولا – من باب أولى – دراسة أدبية، ناهيك عن رواية لتاريخ الأدب. وقياسًا على المعيار الذى يضعه عمل لافجوى و هو عبارة عن سرد تاريخى بالإضافة إلى كونه تاريخًا للأفكار، نجد أن كلا اللغويَيْن البارزين يمثلان فشل الدراسة الأدبية فى القرن العشرين فى أن تكون أدبية وتاريخية فى ذات الوقت. وفى هذا المقام، فإننا لا نصل إلا إلى التحليل الكئيب لمصير معظم المؤلفات التى تؤرخ للأدب، وهو التحليل الذى يعرضه

رينيــه ويليك و أوستــــن وارين: "أحدهما [ويقصد به مؤلف كرتيوس] ليس تاريخا **للأدب**؛ أما الآخر [و يقصد به مؤلف سبيتزر]، فليس **تاريخا** للأدب"(١٢).

وبينما لم يستطع ويليك نفسه أن يكتب تاريخا أدبيا، وبينما كان دائمًا قادرًا على تصيّد الأخطاء للآخرين الذين فشلوا فى كتابة مثل ذلك التاريخ، فإنه، مع هذا، و بالرغم من سلوكه الفظ والبغيض أحيانًا، كان واضحًا جدًا وعنيدًا فيما يتعلق بما يجب أن يكون عليه مثل ذلــك التاريخ. وفى مسايرة واضحة لبداياته المتأثرة بالشكلانية الروسية، يرى ويليــك أن تطــور التاريخ الأدبى وعملية انقسامه إلى عصور مختلفة يجب أن "يؤسسا بمعايير أدبية بحتة"، وذلك عن طريق دراسة "أنساق" الأشكال الأدبية، و معاييرها، وتقاليدها المصطلح عليها"، وأن هذا التاريخ الأدبى "هو التتبع للتحولات التى تطرأ على أنساق الأشكال الأدبية من نسق إلى آخر". ولكن ويليك لا يستطيع القول : لماذا هذا التطور فى العصور الأدبية "يجب أن يتحــرك فــى ذلك المسار المحدد الذى أخذه: فمن الواضح أنها مسارات متأرجحة غير مناســبة أو كافيــة لوصف كامل لتعقيد تلك العملية". وهكذا فإن طموح ويليك لكتابة تاريخ أدبى قد أعيته وأربكته "عمليةُ معقدة تُتباين من مقام إلى آخر... داخلى من ناحية، تسبب فيه الإنهاك والرغبــة فــى التغيير، و لكنه أيضًا خارجى من ناحية أخرى، تسببت فيه التغيرات الاجتماعيــة والفكريــة، والثقافية الأخري". ومن ثم، لم يبق من ذلك الطموح الواضح إلا محاولة تحويــل اليأس إلــى مثالية، غير أنها مثالية مشوّشة : "فالمشكلة الأخرى الأكبر هى أنه من الصعب تصور وضع تاريخ لأدب قومى ككل... كما أن وضع تواريخ لمجموعــات من الآداب أكثر صعوبــة... وأخيرا، فإن وضع تاريخ عام لفن الأدب يظل فكرة مثالية بعيدة المنال".(١٣)

وعلى مقربة من تلك المطامح بعيدة المنال، كان ويليك يجد دائما ما يعزيــه – وهنــا يشير بوضوح إلى نقد لافجوى لمفهوم الرومانسية كعصر تاريخى – فى تلك الرياضة العقلية الأشبه بصراع مع إشكالية التاريخ الأدبى وقضية تقسيمه إلى عصور: "إن فتح باب المناقشة

---

(١٢) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature,* 3rd edn. (New York: Harcourt, Brace and World, 1962), p. 253.

١٣ المصدر السابق، ص ٢٦٤-٢٦٨.

فيما يخص العصر التاريخى على الأقل، سيثير جميع أنواع الأسئلة عن التاريخ الأدبـــي".[١٤] فبدون سرد تاريخى مدّون، فإننا على الأقل نمتلك حق المناقشة المستمرة، والإثـــارة الأبديـــة للأسئلة، التى لا نحصل منها على تاريخ فى شكل سرد، ولا على نقد فى شكل معرفة تبعـــث على الرضا.

وفى خلال مؤلَفه، يمنح ويليك الاهتمام ذاته تقريبًا – دائمًا بإعجاب مشوب بالتحامـــل والحسد أحيانًا – للافجوى ولتاريخه الفكرى، كما يمنحه لأى ممارس حديث آخـــر يمـــارس كتابة تاريخ خطاب ما، سواء أكان أدبيًا أو ما عداه. والكاتب الآخر الوحيد الذى طالما اعتقد ويليك أنه يخيِّب أمله ثم يعود ليسترعى انتباهه، كما يفعل لافجـــوى، هـــو إيريـــك أُورباـــخ وتاريخه الأدبى المحاكاة.[١٥] وما يهم هنا ليس سوء فهم ويليك المفرط فـــى التبـــسيط لـــدرة أعمال أورباخ، فالغرض هو تبيان أن كتاب **المحاكاة : تمثيل الواقع فى الأدب الغربـــى يعـــد** التاريخ الأدبى الوحيد فى القرن العشرين الذى يرقى لمستوى كتاب لافجوى سلسلة الوجـــود العظمى، بل والذى يضاهيه فى مستواه بالفعل.

وقد يبدو أمرا سطحيا، إلا أنه مفيد، أن نستحضر فى الأذهان كيف أن **المحاكاة يفـــى** بكل المعايير التى يضعها مثال لافجوي: فمؤلَف أورباخ عبارة عن كتاب يتخطى الفواصـــل والحدود التاريخية، يستند إلى الدراسة المقارنة وإلى لغات عدة، كما يدرس معظم الأجنـــاس الأدبية (باستثناء الشعر الغنائى الذى تم تجاهله). ولئن كان لافجوى، الفيلسوف المحلل، يميز "الوحدات/الأفكار" الفلسفية و يُعلى من شأنها فى مقابل الأدب الذى يدرجه كالشكل "المخفـــف" الذى يمكن أن تتخذه تلك الأفكار ليس إلا، فإن أُورباخ، عالم اللغة، يميّز بدقة، مصادر تمثيل الأدب السردية والدرامية التى يستقى منها الأدب مادته وما يتضمنه فى ثنايـــاه مـــن الـــدين، والفلسفة، والتاريخ الاجتماعى، مشكّلا فى ذلك البيئة المحيطة لتلك المـــصادر ومـــسرحها.

---

١٤ المصدر السابق، ص ٢٦٧.

١٥ Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur;* English translation: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953).

وأكثر ما يتضح هنا أن تاريخ أورباخ يطرح نظرية فيها من بعد النظر والجرأة ما يوازى تاريخ لافجوى. إن "السلسلة العظمى للوجود" هى مجموعة مركّبة من حفنة من الأفكار الأوليّة (الكمال، والاستمرارية، والتدرّج، والمنطق) و التى - على الرغم من التوتّر الكامن فيها، وبسببه أيضا - تشكل ميتافيزيقا متّسقة، ولاهوتا، ونظرة علمية متكاملة للكون - إلى أن تضعف حلقاتها ولا تعود تعلق بعضها ببعض، وذلك مع التنوع فى الظرفية المشتركة فى سعة مداها وشموليتها مع الحداثة. ويطرح أورباخ نظرية أساسية مماثلة لنظرية لافجوى فيما يتعلق بالأدب الغربى - حيث يراه تمثيلا للواقع ليس أقل - يدافع فيها عن إنجازات ذلك الأدب القابلة للاتساع دوما، وذلك منذ القدم إلى التصوير الحديث المفعم بالحيوية للواقع الاجتماعى (كما هى الحال مع الواقعيين الفرنسيين) وللواقع الداخلى (كما هى الحال مع بروست وولف).

إن مؤلف لافجوى يُعدّ بحق تاريخًا للأفكار من حيث إن الأفكار ذاتها - وهى تحذو حذو العناصر الأوليّة فى القياس الكيميائى من حيث إمكانية تجمّعها فى مجموعات وردود أفعالها - تدفع و تقود التاريخ حقًا: "هذه المحصلة التاريخية لسلسلة طويلة من "هوامش على أفلاطون" التى كنا وما نزال نلاحظها، كانت أيضًا - فيما وصلت إليه - محصّلة منطقية محتومة" (ص ٣٢٦). وهكذا، لا يحتاج لافجوى إلى التفسيرات الاجتماعية المعهودة (الانتقال من المجتمع الإقطاعى إلى البرجوازي)، ولا إلى التفسيرات الاقتصادية (مذهب التجارية، والتصنيع)، ولا حتى التفسيرات السياسية (الدولية القومية، والكولونيالية) لكى يدعم حجّته، بل إنه أيضًا قليلاً ما يفيد من التقنيات الحديثة (بالرغم من الأهمية التى يحظى بها التلسكوب والميكروسكوب). والواقع أن أحدًا لم ينتبه بشكل كافٍ إلى أن أورباخ يعادل تطهيرية لافجوى ويجاريها، وفى هذا، فإنه وحده يلتقى مع قاعدة ويليك المانعة القائلة بأن التاريخ الحق لأدب ما لا ينبغى "إنشاؤه إلا على أساس من معايير أدبية خالصة". وأخيرًا، ليس هناك سوى اثنين من تلك المبادئ الأدبية يعدهما أورباخ ضروريين

وكافيين لتاريخه[١٦].أولهما هو المذهب الخاص بمستويات الأسلوب الأدبي: يقيم أورباخ حُجّته المعروفة بأن الأجناس والأساليب الأدبية المختلفة تتراجع تحت ضغط العقيدة المسيحية بقيمة الأسلوب المباشر البسيط [وهو فى الأصل الأسلوب الأنسب للتوجه إلى الرب] the Christian doctrine of *sermo humilis*، بما يمكّنها من تحقيق المزيد من قدرة الأدب الغربى على تمثيل الواقع والإحاطة به. أما المبدأ الثانى فهو تشخيص التاريخ، حيث يمكن الربط بين أى حدثين فى زمن ما (بما فيه الزمن الذى يسميه لافجوى "الزمن الأخروي"، أى الزمن الواقع على الطرف البعيد من التاريخ الإنساني *sub specie aeternitatis* وذلك بالتصور المسبق، وتحقيق هذا التصور فيكون هذا الشق الثانى هو التمثيل "الواقعي" و"الحق" للواقع.[١٧]

وليس سرّا أن أورباخ يستند فى صياغته لهذين المبدأين إلى التراث اليهودى المسيحى وما يرتبط به من أنواع الخطاب التاريخى اللاهوتى، مثلما يستند فى روايته لتاريخ الأفكار إلى اختلاط الفوارق الطبقية فى التاريخ الغربى، الحديث-المبكر والحديث، فيستلهم منه فكرة موازية فى تاريخه الأدبى عن إلغاء الفروق بين الأساليب الأدبية والمساواة بينها. إلا أنه لا يمكن القول بشكل مؤكد إن هذين المبدأين المتلازمين، مبدأ عدم التفريق بين الأساليب والأجناس الأدبية والمساواة بينها، ومبدأ تمثيل التاريخ الإنسانى بتشخيصه، هما مبدآن أدبيان بالمعنى الدقيق للكلمة. وبقليل من المبالغة فى الأمر يمكن افتراض أن أورباخ لم يكن ليحتاج أن يأتى بتواريخ ظهور المسيحية وانتشارها، وتحديث التجربة الاجتماعية للطبقات فى الغرب لو لم تقم هذه بدور الدعائم لتاريخ أورباخ الأدبى. وللتعبير عن تلك النقطة بأسلوب تحليلى

---

[١٦] هذه الرؤية التى عرضها أورباخ يتم طرحها بشكل أكثر تفصيلا فى:
Timothy Bahti, *Allegories of History: Literary Historiography After Hegel* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), pp. 137-155; see also Timothy Bahti, "Vico, Auerbach and Literary History", *Philological Quarterly* 60 (1981), pp. .239-255

[١٧] انظر/ى:
Erich Auerbach, "Figura" (1938), *Scenes From the Drama of European Literature*, trans. Ralph Mannheim (New York: Meridian, 1959), pp. 11-76.

أكثر، نقول إن مبدأى أورباخ المتلازمين مبدآن أدبيان لأنهما أساس التعبير المجازى الذى يميّز الأدب.

وتشكّل العلاقة بين الأسلوب والجنس الأدبى، والعلاقة بين شكل وآخر (التصور وما تم تحقيقه فعلا) التنظيم المجازى للأشكال البلاغية والأشكال المعبّرة عن الفكر (*figurae verborum* و *figurae sententiae*) التى تكوّن معا المادة والنهج، أو الموضوع والأسلوب فى كتاب **المحاكاة**. يمزج أورباخ فى تاريخه الأدبى بين النثر الخالى من الزخرف – الذى هو أقرب ما يكون لما يسميه هيجيل "نثر العالم" – مع القالب الأدبى للسرد التاريخى – الذى يشكل نزعة أورباخ التاريخية فى كتابه **المحاكاة**، وهو مزج يشكل إنجاز مؤلفه التاريخى وغاية هذا الإنجاز أيضًا. إن أبنية تمثيل الواقع عند أورباخ تضع التصور المسبق وتحقق هذا التصور، فى مسيرة تبدأ أولا بهوميروس والعهد القديم، ثم فى الانقلاب من الشواغل "الأخروية" رجوعا إلى هذا العالم فى **الجحيم** لدانتى، ثم فى وعى العدمية فى تجربة الحياة وما تتضمنه من تهديد فى **مدام بوفارى** لفلوبير – وهى بنية تتحقق ثم تهجر فى الحال لتسقط و تنهار فى نهاية **المحاكاة**، حيث يصبح تمثيل الواقع الداخلى، فى صورة تيار الوعى، مشرفا على واقع مسطّح بلا واجهة تتناثر فيه الأنقاض يمثّل فحسب الغرب التاريخى عند نهاية الحرب العالمية الثانية. وهنا نجد جنسا أدبيا آخر يتولد عن الجنس الأدبى الذى اختاره أورباخ فى روايته التاريخية؛ كأنه صورة تلحق به، هذا الجنس هو السيرة الذاتية. يتجاوز أورباخ فى روايته المستترة لسيرته الذاتية – ما فى الكتاب من تمثيل الواقع "الداخلي" – السيرة الروائية التى قدمها كل من بروست وولف. وسيرة أورباخ هذه تجسد وتشير (أى تتصور وتحقق ما تتصوره، بالمعنى المجازى للتعبير) إلى الحياة الأخرى لمنفى لا اسم له تقريبًا، ضحية من ضحايا الإعياء، نجح فى البقاء على قيد الحياة، وهو أيضًا يجسِّد عموم الناس فى الواقع التاريخى الفعلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

من ممارساته الفعلية لفقه اللغة والأسلوبيات، استطاع أورباخ بشكل فريد أن يصيغ تاريخًا للأدب. وأدب أورباخ يظل أدبا، كما أن تاريخه يبقى ويصبح أدبًا – "وهو يبقى و يصبح" لأنه يصبح، على يديه، ما كان عليه من قبل دائمًا، أى جنسًا من البلاغة الأدبية

يتطور من ملاحم هوميروس وقصص العهد القديم إلى التاريخية الحديثة. لقد اشتهر أَورباخ برأيه أن **المحاكاة** لم يكن ليكتب فى إطار أى تقليد أدبى آخر غير ما جاء به هيجيل والتاريخ الفكرى *Geistesgeschichte*،[١٨] وهنا يمكن أن نستعيد إلى الأذهان حقيقة أن هيجيل غائب بشكل لافت للنظر عن كتاب لافجوى **سلسلة الوجود العظمى**، وما يلفت النظر فى هذا الغياب أن هيجيل يعد الكاتب الغربى والفيلسوف الوحيد الذى استطاع أن يقرن الظرفية بالكمال، والاستمرارية، والتدرج، والمنطق، و ذلك لكى ينتج فى مؤلفه الأخير، سلسلة من الوجود الفكرى *Geist*، هى أحياناً سردية، و أحياناً أخرى ما بعد سردية، كما يتبين فى مؤلفيه **المنطق** و**الموسوعة**. ومن هذا المنظور، يبرز لافجوى، فى الواقع، كما لو كان مثيلا لهيجيل لم يتم مشروعه – هيجيل آخر بدون ما بعد السردية الهيجيلية؛ و يصبح كتاب **سلسلة الوجود العظمى** أشبه برواية تاريخ عليه أن يروى قصة الانكسار والتحلل دون الوصول إلى نهاية كتلك التى يمنحها لنا هيجيل فى تحقق التاريخ.

وبوضع هيجيل جنبا إلى جنب مع أَورباخ ولافجوى، نعود ثانية إلى موضوعنا عن الدراسة الأدبية وتاريخ الأفكار. والموضوع هو بديهية العلاقة بين الفكرة والبناء الأدبى و – كفرع ثانوى من هذا الموضوع – العلاقة بين التاريخ و البناء الأدبى. و كتاب هيجيل علم الجمال عبارة عن حجة – تحليلية وسردية فى آن واحد – تدور حول كيف يكون الفن، وأولا و قبل كل شيء الأدب الذى هو أرقى أنواع الفن، هو تطوره من المستويات الحسيّة و"المثالية" فقط إلى فكرته عن ذاته. و حين يصبح الفن – عبر مرحلة الدين – هو الفكرة فى حد ذاتها، يصير هو الفلسفة التى يكونها كتاب علم الجمال ذاته، كسرد و خطاب ثقافي؛ وهكذا، يؤكد الفن ما جاء فى علم الجمال، تماما كما يحقق الفن. إن علم الجمال بأكمله، كرواية متماسكة وملهمة تاريخيًا ("المراحل" الرمزية، والكلاسيكية، والرومانسية للأدب، وترتيب "الأنواع" المختلفة للفن...إلخ) هو محاولة لإنجاح – للتفكير وللكتابة المفصلة فى القالب الأدبى للفلسفة – العلاقات بين البنى المجازية الأساسية التى يسميها هيجيل، كما فعل

١٨ Erich Auerbach, "Epilogomena zu Mimesis", *Romanische Forschungen* 65 (1953), p. 15.

الكثيرون من قبل ومن بعـــد، "رمزًا" و"أليغوريا"، والإدراك "الأعمق" لها كمادية لغوية بحتة فى الإشارة "مجرد الإشارة" *blosses Zeichen*: و هذا، باختصار، يشكِّل المسار السردى للمجلدات الثلاثة وما تطرحه من حجة، وهو مسار يبدأ من المرحلة الرمزية فى العمارة ما قبل الكلاسيكية إلى التحول من الموسيقى إلى الشعر فى نهاية الفن الرومانسى.[١٩] وعلى الطرف المقابل والبعيد من هيجيل، ولافجوى، وأورباخ، نقترب هنا أيضا من حُجّة بول دومان ومسار روايته، فهو فى "بلاغة الزمنية" يفترض أنه يمكن فهم مجمل التاريخ الأدبى "كجدلية" (وإن كانت جدلية سلبية) بين البنى البلاغية للمفارقة والأليغوريا.[٢٠] وفى قراءاته الأخيرة لهيجيل، يرى دومان أن الفكرة الفلسفية هى، فى حقيقتها، المادية البحتة للحرف، أى الدال اللغوى "ذاته"، إذا استطعنا فقط معرفة شيء كهذا أو حالة كهذه، و بلغة "بلاغة الظرفية" تكون الفكرة الفلسفية هى الأليغوريا الخالصة من الغموض لمادية الحرف و الكلمة الدالة.[٢١] وانطلاقا من هذا الرأى، تصير "سلسلة الوجود العظمي" فى النهاية، لغة يمكن فهمها وفق رؤية دومان المادية الراديكالية.

ولكن ما نتوصل إليه من تعدد مذهل فى الرؤى لا يذوب فى موقف يقول بنسبية مـــا يحدده الناظر من موقعه، وهو ما تقول به المنظورية perspectivism، وإنما يمكن لــــلأدب أن يكون فلسفة وأفكارا مذوبة فيه كما يرى لافجوى، إلا أنه، وفقا للدراسات الأدبية فى القرن العشرين، يظل مؤلف لافجوى نموذجا لتاريخ "أدبي"، و ذلك بكونه يعيـــد علينـــا القـــصص الرمزية لما رواه الغرب عن تاريخه، ويعيد تمثيلها (رؤى الغرب للعالم، وأدبــــه، وثقافتــــه) وذلك بعد غياب هيجيل: والتاريخ الفلسفى، بعد هيجيل و لكن بدونه أيضا، هو مجرد أليغوريا أدبية، وأفكاره هى بُنى مجازية (الكمال، الاستمرارية، والتدرج كلها أشـــكال للكنايــــة، أمـــا المنطق فهو الكناية عن الصفة...إلخ). والمثال الوحيد فى كتاب أورباخ **المحاكاة** هو إمكانيـــة

---

١٩ يتم طرح هذه الرؤية بشكل أكثر تفصيلا في:
Bahti, *Allegories*, pp. 95-133.

٢٠ Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", in Charles Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968), pp. 206-207.

٢١ Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*", *Critical Inquiry* 8 (1982), pp. 761-775.

تحويل فرضية هيجيل الأساسية فى **علم الجمال** – أى التطور التاريخى للفن الغربـــى، عبـــر الأدب، وصولاً إلى حقيقته – إلى سرد تاريخـــى يقتـــرب كثيرًا من كونه أدبا خالصا، وهذا يكشف النقاب عن بنيته المجازية (أى البلاغية) التى تمثل كلاً من أداة تطوره وحقيقته التـــى هى، كما يجب أن نتذكر، الحقيقة التى يدّعيها الغرب. ولكن مثل كتاب لافجوى، فـــإن علـــى **المحاكـــاة** أيضا أن ينتهى برواية الانهيار، وانهيار روايته: فذلك أن التسويغ التاريخى لـــسبل الأفكار أو الأدب وتيسيرها للفهم الإنسانى، يؤدى، عند الكشف عن تلك السبل، إلـــى التقطـــع والصراع والدمار. وفى نهاية مؤلفه، يرى دومان أن محاولاته للوصول إلـــى فهـــم شـــامل، مقارن وتاريخى للرومانسية الأدبية الأوروبية قد تعثرت، ليس فقـــط لـــدى أســـماء لأعـــلام "كروسو"، و"هولديرلين". و إنما أيضًا فى البنى المجازية للأليغوريـــا والمفارقـــة والإرداف، مخلفة شظايا لتاريخ أدبي[٢٢] لا يمكن أن تحل بالمجاز، لأن المجاز يحلل و يذيب التـــاريخ. وبعد تاريخ فلسفى نموذجى، ومنجزات تاريخية وأدبية، تراكمت بعد هيجيـــل وبعـــد تـــاريخ الأفكار، وبعد سبيتزر، وكرتيوس وأورباخ ودومان، بعد كل ذلك فإن فكرة دراسة أدبية، هى فكرة لا تاريخية، و لا سردية، ولا مثالية، وهذا معناه أنها دراسة مجازية خالـــصة وماديـــة لنموذجية اللغة التى نسميها أدبا.

---

٢٢ Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. xi; and Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. viii-ix.

المادية الثقافية

جون دراكاكيس

ترجمة: **هانى حلمى حنفى**

فى الفصل الأول من كتاب الثورة الطويلة (1961) يقول ريموند وليامز "يعتمد كل شيء نراه أو نفعله، بما فى ذلك البِنية الكليّة لعلاقاتنا ومؤسساتنا فى نهاية المطاف، على الجهد المبذول فى التعلّم والوصف والتواصل"[١]. وفيما قدر له أن يصبح تحديًا جذريًا للأنماط السائدة فى الدراسات الأدبية والثقافية، ينتهى وليامز إلى أنه:

> إذا كانت كل الأنشطة تعتمد على الاستجابات التى يتم تعلمها بالمشاركة فى التوصيف، فلا يمكننا أن نضع "الفن" على جانب خط من الخطوط ونضع "العمل" على الجانب الآخر، ولا يمكن أن نخضع لتقسيم الإنسان إلى "إنسان جمالي" و"إنسان اقتصادى"[٢].

يواصل وليامز فى الفصل الذى كتبه تحت عنوان "تحليل الثقافة" تصدّيه لمنهجية تاريخية تستند إلى افتراض مؤداه أن "أسس المجتمع، أى أشكال تنظيمه السياسية والاقتصادية والاجتماعية"، تشكّل لبّ الواقع، فى حين أن الفن والنظرية يأتيان لاحقًا للتدليل على هذا الواقع بما يقدمانه من توضيح هامشى أو "معادل له"، وكذلك تصدّيه لمنهجية أدبية تُعلِى من شأن قوانينها الشكليّة فى التأليف بينما تستبعد لبّ هذا الواقع إلى موضع لا يتجاوز كونه "خلفية". من هنا كانت دعوته فى العام 1961 إلى تاريخ ثقافى يكون "أكبر من حاصل إجمالى التواريخ المحددّة، لأنه يهتم بشكل خاص بالعلاقات القائمة بين هذه التواريخ والتى تمثل الأشكال المحددّة للتنظيم الكلي". ومن هنا يمكن تعريف "نظرية الثقافة " التى نادى بها وليامز باعتبارها "دراسة العلاقات القائمة بين العناصر المكوِّنة لطريقة حياة بأكملها"[٣]

---

[١] Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Chatto & Windus, 1961), p. 54.

[٢] - المرجع السابق، ص٥٤

[٣] ٣-١- لمرجع السابق، ص ٦٢-٦٣.

وبعد مرور قرابة عشرين عامًا، أى بعد حوالى ثلاث سنوات من نشره كتاب **الماركسية والأدب** (1977)، أعاد وليامز النظر فى الأسس النظرية لأفكاره فى مجموعة من المقالات بعنوان **مشكلات فى المادية والثقافة** (1980). وفيها سعى وليامز بصورة مباشرة أكثر من ذى قبل إلى إدراج تطوره الفكرى والشخصى فى سياق تاريخ أكثر امتدادًا للنظرية الثقافية الماركسية فى القرن العشرين. فقد أصبح جليًا بعد الثورات الاجتماعية والفكرية المهمة فى أواخر الستينيات أن هذا التراث فى حاجة إلى مراجعة جذرية. وفى هذا النص الأخير ربط وليامز أعماله بعملية المراجعة العامة تلك، وفى الآن نفسه أسكن ممارسته بيئة محليّة وأعطاها اسمًا خاصًا بها:

> لقد استغرقنى الأمر ثلاثين عامًا عبر عملية معقدة للغاية لأنتقل من تلك النظرية الماركسية المعتمدة [إنجلز، بليخانوف ، فوكس ، كوديل ، ويست ، زادانوف] (والتى بدأتُ بقبولها فى شكلها العام) وعبر أشكال انتقالية متعددة من النظرية والبحث، إلى أن وصلت إلى الموقف الذى أتبناه الآن، والذى أُعرفَه "بالمادية الثقافية ".[٤]

وبعد تعريفه لمسعاه الفكرى الذى التزم به حينئذ، اتجه وليامز إلى توصيف نظريته فى الثقافة باعتبارها :

> عملية إنتاج (اجتماعية ومادية) تخصّ ممارسات معينة، وتخصّ إنتاج الفنون، باعتبارها استخدامات اجتماعية لأدوات الإنتاج المادية (من اللغة باعتبارها "وعى عملي" مادي، والتقنيات الخاصة بالكتابة وأشكال الكتابة، حتى أنظمة الاتصال الآلية والإليكترونية).[٥]

لقد كان للمادية الثقافية كاتجاه فكرى وجودها قبل توصيف وليامز الواضح لممارساتها وإجراءاتها فى العام 1980 بوقت طويل. فعلى سبيل المثال فى التراث الإنجليزي، حيث

---

(٤) Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London: Verso, 1980), p. 243.

(٥) المرجع السابق

انصب الاهتمام بقوة على قضايا الطبقة الاجتماعية، سعى كتاب ريتشارد هوجارت **منافع التعلّم** (1957) إلى استعادة صوت شعبى من خلال تحليل الحياة الثقافية والإنتاج الأدبى للطبقات العاملة البريطانية، بينما قام المؤرخ الاشتراكى إ. ب. طومسون برسم معالم تلك الطبقات فى كتابه **تكوين الطبقة العاملة الإنجليزية** كجزء من تراث تاريخى راديكالى أوسع يمكن إرجاع جذوره إلى حركات التمرّد المتعددة فى إنجلترا منتصف القرن السابع عشر. أما خارج بريطانيا فقد اتخذ البحث فى موضوع "الثقافة" اتجاهًا أنثروبولوجيًا وسوسيولوجيًا وإثنيًا خلق سجالاً دار جزء منه حول الصراع بين الاهتمامات الإمبريقية بـــ "نماذج السلوك" والقضايا المثالية المتعلقة بـــ "الأفكار" و "القيم".[٦] وهذا التحول بعيدا عن "نماذج السلوك" باتجاه" الأنساق الرمزية الدالة الأخرى بوصفها عناصر فى تشكيل السلوك الإنساني"،[٧] فتح الطريق لدراسة الثقافة باعتبارها "مجالاً سيموطيقيًا"، ولإمكانيات قراءة الثقافة كنص.[٨] وكان لإسهام وليامز فى تطوير وتنقيح ذلك المسعى داخل سياق بريطانى منذ أواخر الخمسينيات فصاعدًا – ومن الهام هنا تذكّر أن وليامز نفسه كان ويلزيًا وليس إنجليزيًا – أثره فى زيادة الاهتمام بالعلاقة بين إنتاج النصوص الأدبية وغير الأدبية فى نطاق السياسة الطبقية، وهو ما نجده فى جهود مدرسة مجلة **سكروتنى** *Scrutiny* وإن بقى كامنا ودون تطوير. وظلت مهمة

---

(٦) انظر/ى:
Marvin Harris, *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture* (New York: Random House, 1979), pp. 279-280.

(٧) Alfred Kroeber and Talcott Parsons, 'The Concept of Culture and of Social Systems', *American Sociological Review* 23 (1958), pp. 582-583; Harris, *Cultural Materialism*, p. 281.
أعبرّ عن امتنانى لترينس هوكس للفت انتباهى إلى كتابات ألفريد كروبر وكلايد كلاكون.

(٨) انظر/ى:
Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956); Edward Sapir, 'The Status of Linguistics as a Science', in David G. Mandelbaum (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality* (Berkeley and Los Angles: California University Press, 1968); Claude Levi-Straus, *Structural Anthropology* (New York and London: Basic Books, 1963), *The Savage Mind* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1966); Clifford Geertz, 'Deep Play: Notes on the Balinese Cock-Fight', *Daedalus* 101.1 (1972), pp. 1-37.
انظر/ى أيضا: Terence Hawkes, 'Language as Culture', *Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society* (London: Edward Arnold, 1975), pp. 9-23.

توسيع الاهتمام المادى بأشكال الإنتاج الثقافى الواضحة منوطة بريتشارد هوجارت وويليامز، وتيرى إيجلتون لاحقًا. كذلك كان ثمة تحفيز عام داخل المؤسسات الأكاديمية البريطانية لهذه الاهتمامات فى أعقاب انفجار "النظرية" فى القارة الأوروبية؛ وتأثيرها البالغ على حقل الدراسات الأدبية، الذى كان قد اكتسب زخمًا كبيرًا بحلول منتصف السبعينيات. ففى الفترة بين 1968 و 1973 تُرجِمت عدة أعمال لميخائيل باختين (الذى يعرف أيضًا باسم ف. ن. فولوشينوف)، رغم أن تأثيرها لم يكن ملموسًا إلا بعد مرور ما يربو على عقد من الزمان، وتُرجِم كتاب ميشيل فوكو **الجنون والحضارة** فى 1976، وكتاب رولان بارت **أساطير** فى 1973، وخلال السبعينيات كانت مجلة **سكرين** *Screen*، بمنحاها الألتوسيرى (نسبة إلى المفكر الفرنسى ألتوسير) فى بداياتها، هى المنبر الأساس لمناقشة "العلاقات بين الثقافة و إنتاج العلامات".[٩] وفى 1976 تُرجم كتاب جاك ديريدا **فى علم الكتابة** *Of Grammatology*، وبعد عامين فى 1978 تُرجِمت مجموعة مقالاته المهمة **الكتابة والاختلاف**، فى نفس العام الذى ظهر فيه كتاب بيير ماشِرى **نظرية للإنتاج الأدبى**. وشهدت بريطانيا تزايدًا مناظرًا فى الكتب الصادرة. ففى 1976 وتحت رعاية مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى برمنجهام، وهو مركز له أهميه، قام ستيوارت هول وتونى جيفرسون بتحرير مجموعة من المقالات تحت عنوان **المقاومة من خلال الشعائر**، تضمنت تعريفًا للثقافة باعتبارها "ذلك المستوى الذى تُطور فيه الفئات الاجتماعية نماذج مميزة للحياة، وتقدم شكلاً معبِّرًا عن خبراتها الحياتية الاجتماعية والمادية"، وقد تم تطوير هذا المفهوم للثقافة بشكل أكثر اكتمالاً فى عمل ألن سينفيلد.[١٠] وقبل عام من نشر كتاب وليامز **الماركسية والأدب** (1977)، ظهر كتاب تيرى إيجلتون الهام **النقد والأيديولوجيا** (1976)، وفى ذلك العام أيضا بدأت مؤتمرات إيسكس حول سوسيولوجيا الأدب واستمرت سنويًا فى جامعة إيسكس حتى عام 1984. وفى 1977

---

(٩) Antony Easthope, *British Post-Structuralism Since 1968* (London: Hutchinson, 1976), pp. 134-135.

(١٠) Stuart Hall and Tony Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals* (London: Hutchinson, 1976), p. 10. See also for an initial statement of this view of culture, Alan Sinfield, *Literature in Protestant England 1560-1660* (London: Croom Helm, 1983), p. 4.

صدرت المجلدات الأولى من سلسلة **نبرات جديدة** *New Accents* التى يرأس تحريرها تيرنس هوكس، ولقد سعت كتب هذه السلسلة إلى تيسير مجموعة من القضايا النظرية وجعلها فى متناول الطلبة. فبالإضافة إلى كتاب هوكس نفسه **البنيوية والسيميوطيقا** (1977)، ظهرت عدة كتب أخرى مهمة فى بداية السلسلة، منها كتاب ديك هِيبْدِج **الثقافة الفرعية: معنى الأسلوب** (1979)، وكتاب تونى بينيت **الشكلانية والماركسية** (1979)، وكتاب كاترين بيلسى **الممارسة النقدية** (1980)، وكتاب كريستوفر نوريس **التفكيكية: النظرية والتطبيق** (1982) ومجموعة المقالات التى حررها بيتر ويدوسون **إعادة قراءة الإنجليزية** (1982). وفى 1977 صدر كتاب روزالند كاوَرد وجون إليس **اللغة والمادية**، وهو عرض عام مكثف وجريء للثورة الفكرية التى أعقبت بنيوية سوسير [عالم اللغويات السويسري]. وبالمصادفة شهد ذلك العام أيضًا صدور كتاب جاك لاكان **المفاهيم الأربعة الأساسية للتحليل النفسى** ومختارات مترجمة من كتاب **كتابات** *Ecrits*، وفى أعقاب مراجعات لا كان لفرويد أصرّ كاوَرد وإليس على أنه لم يعد بالإمكان النظر إلى "اهتمامات التحليل النفسى باعتبارها سابقة على العمليات الاجتماعية التى حللتها المادية التاريخية". وشكل إفساحهما مكانًا للذات داخل الخطاب تحديًا للتعريفات التقليدية للهوية التى تبناها المذهب الإنسانى، وسوف يكون لما توصلا إليه من خلاصة أكبر الأثر على كل من النظرية الأدبية والثقافية:

> لم يعد ممكنا أن تبقى العلامة ولا الهوية متجانستين وغير متعارضتين، بل يجب بالأحرى فهمهما كنتاج لعمليات متعارضة. لم يعد لدى الذات، فى ثباتها وتعديها وتجددها، إلا حيِّز الخطاب تدير فيه علاقتها بخارج متناقض ومقولات إيديولوجية. وهذا الحيّز فى حالة صيرورة دائمًا.(١١)

ثم قدم ايجلتون عمل بيير ماشرى للقراء الإنجليز فى 1976، أما تحدى كاوَرد وإليس للماركسية الكلاسيكية فقد جعل أعمال رولان بارت وجوليا كريستيفا ولوى ألتوسير وجاك

---

(١١) Rosalind Coward and John Ellis and *Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London: Routledge & Kegan Paul, 1977), p. 155.

لاكان أيسر من ذى قبل. وفيما بعد ساعد الاطلاع الأوسع على أعمال فوكو وباختين ودريدا على استكمال تعديل خريطة مجال فكرى بأكمله تعديلاً جذريًا. فى 1978 عُقِد أول اجتماع فى سلسلة من الاجتماعات السنوية تحت عنوان "الأدب/التدريس/السياسة" فى معهد البوليتكنيك بويلز واستمرت تلك السلسلة من الاجتماعات فى الانعقاد فى أماكن مختلفة، يصحبها إصدار حوليّة سنوية، حتى 1984. وبحلول 1982 كان باستطاعة بيتر ويدوسون أن يكتب عن "'أزمة الدراسات الإنجليزية' باعتبارها بحثًا فى ما تعنيه الدراسات الإنجليزية، وأين وصل بها الحال، وعم إذا كان لها مستقبل، وهل يجب أن تكون حقلاً دراسيًا مستقلاً، وإذا كان الأمر كذلك، فما الطرق المحتمل إعادة تأسيسها وفقًا لها ؟"[١٢]

فى تلك الأثناء، كانت هجرة النظرية من أوروبا إلى أمريكا الشمالية قد بدأت، وظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية بعض الترجمات، لا سيما ترجمات أعمال باختين ودريدا. ولهذا فإن كتاب ستيفن جرينبلات **صياغة عصر النهضة لذاته من مور إلى شكسبير** عند ظهوره (1980)، والذى يتناول فيه قضايا التاريخية–، منسجمًا فى جوانب كثيرة مع المناقشات التى كانت قد قطعت شوطًا كبيرًا فى التعليم العالى البريطاني. وجاء انتخاب مارجريت تاتشر اليمينية رئيسة لوزراء المملكة المتحدة فى 1979، وانتخاب رونالد ريجان اليمينى لرئاسة الولايات المتحدة الأمريكية ليسهما إسهامًا كبيرًا فى شحذ نبرة السجال والحاجة السياسية الملّحة لتلك المناقشات. وبدأت القوى التقليدية والرجعية فى تأكيد نفسها فى المجال السياسي، ولكنها واجهت هجومًا راديكاليًا فى المجال "الثقافي" داخل أقسام اللغة الإنجليزية فى الجامعات البريطانية، حيث وجدت الشكلانية المضادة للنظرية والمتمثلة فى النقد التطبيقى الذى ارتبط باسم ليفز، والتى كانت تتعايش على مضض حتى ذلك الحين مع أنماط الدراسة الأدبية التاريخية التقليدية، وجدت الشكلانية نفسها أمام تحدى أنماط جديدة من التفكير تطرحه مجلات متخصصة لها تأثيرها مثل **تِل كِل** *Tel Quel*، **وسكرين** *Screen*، **وريبرزنتيشن**

(١٢) Peter Widdowson (ed.), *Re-reading English* (London: Metheun, 1982), p. 7.

Representation، كما تطرحه زيادة المتوفر من ترجمات أعمال المنظرين الثقافيين الأوروبيين.

يقدم لنا هذا العرض سياقًا عامًا شديد الإيجاز لظهور المادية الثقافية، وهو السياق الذى اجتمعت فيه أشكال الماركسية التصحيحية، والنسوية، وما بعد البنيوية والتحليل النفسى كلها فى سلسلة اتسمت حلقاتها بتوتر فعّال ومفيد. وفى بريطانيا امتدت جاذبية المادية الثقافية خارج المؤسسات الأكاديمية إلى منطقة من السياسة الثقافية أكثر عمومية على النقيض من مذهب التاريخية الجديدة الذى انحصر بشدة أكبر فى الدوائر الأكاديمية التى انتجته.

ومنذ تحديد ريموند وليامز الأولى لمعالم حقل "المادية الثقافية" فى 1982، ظلت التسمية كامنة لفترة وجيزة حتى تلقت تأكيدًا محددًا للغاية فى مجموعة من المقالات من تحرير جوناثان دوليمور وألن سينفيلد تحت عنوان **شكسبير السياسي: مقالات جديدة فى المادية الثقافية** (1985). وقد أسهم وليامز فى هذه المجموعة بكلمة ختامية رصينة. وفى تصدير موجز للكتاب حدد دوليمور وسينفيلد سياق مدخلهما فى أعقاب تفسخ الإجماع الذى ساد "الحياة السياسية البريطانية خلال السبعينيات"، وما صاحبه من "انهيار الفرضيات التقليدية عن قيم النقد الأدبى وأهدافه". ثم نوّها بالضغوط الفكرية القوية المتعددة داخل الماركسية، والبنيوية، والنسوية، والتحليل النفسي، وما بعد البنيوية، وما أثارته هذه الضغوط من تساؤلات ذات طبيعة عميقة، تُطرح الآن "حول مكانة النصوص الأدبية، باعتبارها كيانات لغوية وقوى أيدلوجية فى مجتمعنا"[١٣] ،ثم قدما تعريفهما للمادية الثقافية:

> يقوض السياق التاريخى ما ينسب تقليديًا إلى النص الأدبى من دلالة قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع متعالية عليه، إذ يسمح لنا هذا السياق باستعادة تواريخ النص. ينتزع النقد النظرى النص من النقد المحايث [المعتقل داخل حدود التفاصيل الأدبية للنص] فلا يسعى إلا إلى إعادة إنتاج نفسه بشروطه الخاصة. ومن هنا فإن الأنماط المحافظة التى اتبعها النقد حتى الآن تجد نفسها

(١٣) Jonathan Dollimse and Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural* Materialism (Manchester University Press, 1985), p. vii.

فى مواجهة مع من يلتزمون بالموقف الاشتراكى أو النسوى الذين يحددون بالتحليل النصى موقع نقدهم لأساليب التناول التقليدية، بما لا يمكن تجاهله. وهذا هو ما نطلق عليه "المادية الثقافية".[١٤]

وعلى غرار وليامز سعى دوليمور وسينفيلد إلى التأكيد على المعنى التحليلى لكلمة "ثقافة" لا على المعنى التقييمي، وإلى ضم "الأعمال التى تتناول ثقافات الفئات التابعة والمهمشة مثل أطفال المدارس وجماعات حليقى الرءوس، والتأكيد على أشكال مثل التليفزيون والموسيقى والرواية الشعبية".[١٥] وفى تركيزهما على "شكسبير" حرصا أيضا على أن يمتد نقدهما إلى "المحتفى به تقليديًا من منتجات وممارسات فى إطار فكرة تقييمية للثقافة [أى تحدد مستويات القيمة بما تضفيه أو تسلبه]".[١٦] وفى كتاب النقد والإيديولوجيا (1976) أكد تيرى إيجلتون أن "النقد ليس مبحثًا بريئًا ولم يكن كذلك فى أى وقت"، وأن له تاريخًا أكبر من كونه مجرد تجميع عشوائى لممارسات نقدية" وأنه "لا يصدر كرد تلقائى على الحقيقة الوجودية للنص، ويرتبط ارتباطًا عضويًا بالموضوع الذى يفسره"[١٧].وكان هذا جزئيًا الدافع وراء مجموعة المقالات التى حررها جون دراكاكيس ونشرها فى 1985 تحت عنوان **شكسبيريات بديلة**، حيث تم التوسّع فى تلك المقولات لتطرح على الدراسات الشكسبيرية التقليدية وما تقوم عليه من أسس، تحديًا راديكاليًا واسع المدي، مدعوم نظريًا، وكان هذا التحدّى ضمن سلسلة محاولات لتقديم مناهج بديلة.

ويتفق دوليمور وسينفيلد اللذان أسهما بمقالة مهمة فى تلك المجموعة، مع وجهة النظر العامة التى ترى أن خطاب "الثقافة الرفيعة" كان واحدًا من مجموعة الممارسات الخاصة بأنظمة إنتاج العلامات signifying practices. ولكنهما أيضا أكدا ثانية الزعم القائل بأن الثقافة "مادية" بقدر ما لا تتجاوز (ولا تستطيع أن تتجاوز) قوى الإنتاج وعلاقاته المادية.

---

(١٤) المرجع السابق.
(١٥) المرجع السابق، ص viii-vii
(١٦) المرجع السابق، ص viii
(١٧) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London: NLB, 1976), p. 17.

وبينما تجنبا القراءة الماركسية الفجة للثقافة كانعكاس "للنظام الاقتصادى والسياسي"، أصرا أيضًا أنها لا يمكن أن تكون مستقلة عن الضغوط الواقعة عليها. فبالنسبة لهما، كما هو الحال بالنسبة لويليامز، ينصبّ التركيز على المؤسسات المحددة تاريخياً التى تنتقل الثقافة من خلالها. ومن ثم خلصا إلى أن "المادية الثقافية لذلك تدرس الأبعاد الضمنية للنصوص الأدبية فى التاريخ"[١٨]، حيث يتم تعريف "التاريخ" باعتباره الحركة الديناميكية لقوى الإنتاج وعلاقاته.

لم يكن من قبيل المصادفة التركيز على عصر النهضة الإنجليزية، بتواريخه المادية وأنواع الخطاب النقدى التى أنتجها خلال ما يقرب من أربعة قرون،. فالنهضة الإنجليزية تقدم روايةً موثقةً توثيقًا جيدًا، ولكنها تتميز بالانتقائية فى طريقة سردها للتفاعل بين كل القوى الاجتماعية والثقافية التى أدت إلى الثورة الإنجليزية فى الأعوام 1642 – 1660، وما تلا ذلك من مولد العصر "الحديث". وفى مقدمة دوليمور للطبعة الأولى من كتاب ل**شكسبير السياسى** يقر صراحةً ببعض الاهتمامات المشتركة بين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة. فانطلاقًا من رؤية ماركس أن "الرجال والنساء يصنعون تاريخهم الخاص ولكن ليس فى ظروف من اختيارهم"، يذهب دوليمور إلى ملاحظة التوتر بين جزئى تلك المقولة: حيث يؤكد الجزء الأول على الدور الإنسانى الفاعل، ويؤكد الآخر على "القوة المؤثرة للأبنية الاجتماعية والأيديولوجية، وهى أبنية سابقة على الخبرة وبمعنى من المعانى مُحدِّدة لها".[١٩]

وإلى حد ما يمكن قراءة **شكسبير السياسى** على أنه نوع من الوفاق بين منهجيتين متحالفتين ولكنهما متمايزتان تمامًا، حيث ساهم منظرون بارزون للتاريخية الجديدة مثل ستيفن جرينبلات ولينارد تيننهاوس فى تلك المجموعة من المقالات. ولكن دوليمور يعبر بعد ذلك فى المقدمة عن فرق حاسم بين المدخلين. فبينما أدرك جرينبلات لاحقا أن منظوره مُتضمن فى نفس عملية الاستقصاء التاريخي، أصرت المادية الثقافية منذ البداية على أن تفسير المعلومات التاريخية والمنظور الذى يتم من خلاله هذا التفسير مترابطان ارتباطًا وثيقًا:

---

(١٨) Dollimore and Sinfield (eds.), *Political Shakespeare*, p. vii.

(١٩) المرجع السابق، ص ٣.

وضوح المرء بشأن منظوره ومنهجيته لا مندوحة عنه فى النقد المادى ولا سيما بخصوص هذه القضية، فعندما يتم وضع التحليلات النصّية والتاريخية والسوسيولوجية والنظرية معا، تتجلى الاتجاهات السياسية للممارسة.[٢٠]

يستلزم ذلك تحولاً كبيرًا بعيدًا عن قضايا القيمة الجمالية التقليدية بتركيزها على أشكال الاستهلاك مثل الذائقة، باتجاه التأكيد على قضايا *الممارسة* ومواقع *الإنتاج*. وفى هذا الصدد تتوافق خصوصية مشروع دوليمور وسينفيلد مع دعوة وليامز "لاكتشاف طبيعة أى ممارسة ثم شروطها".[٢١] فى حالة شكسبير يعنى هذا مزيدًا من الاهتمام التفصيلى بالمسرح كمؤسسة يتم داخلها تداول أنواع معينة من المعاني، وبالأدب كممارسة. ولكن كما يقول سينفيلد فى مقالة أضيفت للطبعة الثانية من كتاب ***شكسبير السياسى*** (1994) ، يستلزم ذلك أيضًا تركيز الضوء على "أنماط البناء الثقافى التى تنتج (وتعيد إنتاج) نماذج السلطة والخضوع فى مجتمعاتنا (بما فى ذلك أشكال خطاب الثقافة الرفيعة بما لها من مكانة ونفوذ).[٢٢] وهنا يحدد سينفيلد ملامح مشروع ثان، له حضوره الشديد فى كل من الطبعة الأولى من كتاب **شكسبير السياسى**، وكذلك فى كتيب دوليمور الرائد **التراجيديا الراديكالية: الدين والإيديولوجيا والسلطة فى مسرحيات شكسبير ومعاصريه**، الصادر عام 1984 ، وإن خضع لاحقًا لتمحيص أكبر. وهو يتضمن التنظير لـــ "حيز الانشقاق" كرد فعل ضد أنماط السلطة والخضوع التى يتم إنتاجها (وإعادة إنتاجها) فى مجتمعاتنا.[٢٣] وسوف نعود بعد قليل إلى قضية الانشقاق التى تميز المادية الثقافية عن التاريخية الجديدة ، لا سيما فى سياق ممارسة القراءة.

---

[٢٠] المرجع السابق، ص ١٣ .

[٢١] Williams, *Problems*, p. 47.

[٢٢] Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.) *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, 2nd edn. (Manchster: Manchester University Press, 1994), p. 260.

[٢٣] المرجع السابق.

وفى كتاب **ما بعد البنيوية البريطانية منذ 1968** (1988) الذى يقدم عرضًا عامًا، يقترح أنتونى إيستهوب انه فى أثناء إعادة تأسيس الدراسات الأدبية لم يكن مثار دهشة أن "يصبح شكسبير وأدب عصر النهضة ميدانًا رئيسيًا للنزال، لأن شيكسبير يمثل عصب النقد الأدبى التقليدي.[٢٤] ومع ذلك، وعلى نحو أكثر إثارة للمشكلات، يحدد إيستهوب لفيفًا من النقاد يضم فرانسيس بيكر (**الجسد الخاص المرتعش: مقالات حول الإخضاع** (1984)، وجوناثان دوليمور، وجون دراكاكيس وألن سينفيلد، وبيتر ستاليبراس وألون وايت (**التوجهات السياسية والأدبية للتعدى– 1986**)، باعتبارهم "أتباع فوكو فى النهضة البريطانية" الذين تأثروا كثيرًا بأعمال ستيفن جرينبلات، ولكنهم ماركسيون فى تركيزهم على "نمط الإنتاج باعتباره مركزًا حقيقيًا للتشكيل الاجتماعى وتكوين الخطاب"، وكذلك "مابعد بنيويين على النموذج البريطانى فى اهتمامهم بالذات كموضوع للخطاب يتشكل فى ذاتية تتصف بطابع تاريخى لا يمكن محوه".[٢٥] وهذا هو الحال أيضًا فى كتاب باركر **الجسد الخاص المرتعش: مقالات حول الإخضاع** وهو كتاب تميز فى مجمله بتأثره بفوكو فى تركيزه على الذاتية المتقطّعة discontinuous subjectivity.[٢٦] فضلاً عن ذلك فإن اهتمام باركر باللحظة الثورية فى التاريخ الإنجليزى التى أتت بالذات البورجوازية للوجود لا تذهب بعيدا عن المفهوم الماركسى الكلاسيكى للتحقيب [التقسيم إلى حقب]. وهذا هو الحال أيضا فى تناول دوليمور الأشمل لمسرحيات شكسبير ومعاصريه فى **التراجيديا الراديكالية**. فاهتمام دوليمور بالذاتية يعتمد أيضًا، بصورة جزئية، على أعمال لوى ألتوسير، ولكن ثمة تأثير قوى لبريخت فى الاهتمام بالتناقض والطريقة التى يشكّل بها كلا من السيرورة الاجتماعية والهوية.[٢٧] بالإضافة لذلك، يأخذ دوليمور بدرجة من الجديّة تفوق الآخرين، الرأى القائل بأن إنتاج الأفكار نفسها له نتائج

---

(٢٤) Antony Easthope, *British Post-Structuralism Since 1968* (London: Hutchinson, 1976), p. 179.

(٢٥) المرجع السابق.

(٢٦) Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London: Methuen, 1984), p. 59.

(٢٧) Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religious, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, 2nd edn. (New York and London: Harverster Wheatsheaf, 1989), p. 246.

مادية، ومن ثم فتركيزه على ممارسة إنتاج المعرفة (الفلسفة)، رغم إساءة فهم نقاده له أحيانًا باعتباره يمثل رِدَّة للمثالية، يتفق مع ما ورثته المادية الثقافية عن ريموند وليامز.

وفى مقدمته للطبعة الثانية من **التراجيديا الراديكالية** (1989) يحدد دوليمور بشكل مفصّل موقفه المعقد والقائم على انتقائية مدروسة. فهنا يعيد تأكيد مبادئ النقد المادى باعتباره نقدًا "يهتم بالنصوص التى لا تدرج ضمن التراث الأدبى المعتمد، ويقدم مفاهيم بديلة (على سبيل المثال) للهوية الإنسانية وللمسارات الثقافية والاجتماعية والتاريخية، بالإضافة إلى نشاط النقد نفسه.[٢٨] وفى مناقشة موجزة لكتاب ج. و. ليفير **تراجيديا الدولة** (1987) ، يميِّز دوليمور بين الالتزام المثالى بضرورة المعاناة والصراع فى التراجيديا (كما هو الحال فى كتاب جورج ستاينر **موت التراجيديا**، (1961) والتزام ليفير نفسه تجاه تلك المفاهيم باعتبارها مشروطة، أو "نتيجة للقوى الاجتماعية والتاريخية المركَّزة فى سلطة الدولة".[٢٩] أما إعادة طرح دوليمور للمناظرة حول "الانشقاق – الاحتواء"، فهى قضية سنتناولها بمزيد من التفصيل بعد قليل، ولكن تأكيده على أهمية مفهوم الهامشية يوسع من نطاق المناقشة التى ظهرت قبل ذلك فى كتاب **شكسبير السياسى** (1985) . ويعلق دوليمور على الأهمية التى يوليها كثير من المساهمين فى الكتاب لقضية الهامشية، تلك القضية التى تستبعدها السلطة المسيطرة رغم اعتمادها عليها فى تعريفها لذاتها، وهذا يشير إلى الأهمية المركزية الرمزية لكل ما هو هامشي".[٣٠] ولكنه يلِّح على أن النظرية المادية "ترفض تلك الأيديولوجيات التى تدعم الاعتقاد بوجود فصل نهائى بين السياسى والتاريخى والاجتماعى من ناحية، والذاتى والروحى من ناحية أخري".[٣١] وينحاز دوليمور إلى مشروعَى فرانسيس باركر (**الجسد الخاص المرتعش**) وكاثرين بيلسى (**موضوع التراجيديا،1985**) فى تصدّيه "للقراءة التقليدية للشخصيات، والطبيعة الإنسانية والهوية الفردية الشائعة فى الدراسات الخاصة بشكسبير وأدب عصر

---

(٢٨) المرجع السابق، ص xv .

(٢٩) المرجع السابق، ص xviii .

(٣٠) انظر/ى أيضا: المرجع السابق، صxxvi .
Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Mehteun, 1986), pp. 17-20.

(٣١) Dollimore, *Radical Tragedy*, p. xxvii.

النهضة، وبصورة عامة أيضا فى ممارسة دراسات الأدب الإنجليزي".[٣٢] وكانت دعوى دوليمور الأكثر جرأة هى أن دراما عصر النهضة نفسها قد أخضعت مفهوم "الرب" للتساؤل المتشكك إلى الحد الذى "فككت معه فكرة شرعية التدبير الإلهي" وخلال تلك العملية، "أزاحت الإنسان من نقطة المركز.[٣٣] إن أشكال "التضارب" الناتجة عن ذلك هو ما اعتادت أنماط النقد التقليدية استبعاده من بؤرة الاهتمام. ورغم ذلك، يرى دوليمور أن "بوسعنا القول، إلى حد ما، "إن ما بعد البنيوية أعادت اكتشاف ما كان يعرفه عصر النهضة من قبل: ألا وهو أن الهوية تتشكَّل بقوة –بل يجوز لنا القول تتشكَّل بصورة جوهرية– بما ليس له وجود، وأن هذه الرؤية نتيجة مباشرة للانتقادات التالية لمفاهيم المذهب الإنسانى عن الهوية".[٣٤] وفى هذا الصدد يبدو دوليمور بعيدًا بعدًا دالاً عن بقايا النزعة الإنسانية التى كانت تسود أعمال ريموند وليامز. ولكننا سوف نرى عندما نعود إلى قضية الوسيط الفاعل agency أن المادية الثقافية تعيد تعريف تضاريس النزعة الإنسانية الراديكالية باعتبارها نتيجة ممكنة، لا دافعًا للتغيير، طالما ظلت فى حدود معايير نقد واسع للعوامل التى تحكم الذاتية. وردًّا على السؤال الخاص بالسبب الذى يجعل كتاب **التراجيديا الراديكالية** يلفت الانتباه بشدة إلى إزاحة الذات عن المركز، يقول دوليمور:

> إذا كانت النزعة الإنسانية الجوهرية تتضمن إساءة تمثيل الأدب والتاريخ بشكل أساسي، فإنها تحقق ذلك جزئيًا باستخدام إيديولوجيا تقول بطبيعة إنسانية واحدة فى كل العصور، وبذاتية مستقلة، وهذه الأخيرة ما هى إلا تجسيد للأولي؛ باختصار تستبعد ميتافيزيقا الهوية السيرورة التاريخية والاجتماعية. وأى نقد للمذهب الجوهرى يستهدف جعل التاريخ مرئيًا داخل الذاتية التى يشكِّلها، وخارجها، وذلك، إذا جاز التعبير، باسترجاع الأفراد إلى التاريخ.[٣٥]

---

(٣٢) المرجع السابق، ص xxviii.
(٣٣) المرجع السابق، ص xxix.
(٣٤) المرجع السابق، ص xxxi.
(٣٥) المرجع السابق، ص xxxii.

ومن الخطأ هنا أن نقرأ هذا باعتباره اختزالاً لدور الذاتية (مع الاعتذار لألتوسير) إلى مجرد "حوامل" للتاريخ، أو نتائج للبُنى غير الشخصية. لكنه فى الحقيقة يميِّز بعد ذلك بقليل فى مناقشته، بين نقاد مثل والتر كوهين فى كتابه **دراما أمة: المسرح العام فى إنجلترا و أسبانيا فى عصر النهضة** (1985) يصرون "على ضرورة الصورة الكلِّية، وهى صورة تولى مزيدًا من الاهتمام للتغيرات التاريخية الكبرى أكثر من قضايا الذاتية والهامشية والتمييز على أساس النوع"[٣٦]، والنقاد الذين على شاكلته ممن يهتمون باستقصاء العوامل المتعددة التى تتحكم فى فاعلية الذات على المستويات السياسية الصغري. وإلى هذا الحد يقر دوليمور بفضل تراث فوكو، ولكن رأيه الذى يطرحه فى الجدال هو أن المستوى التالى من البحث النظرى يستلزم التصدى التاريخى لبعض معتقداته الراسخة، من خلال استخدام التاريخ فى " قراءة " النظرية وكذلك العكس.[٣٧]

تتمتع قضيتا الوسيط الفاعل والقراءة بأهمية مركزية فى المادية الثقافية، وبالإضافة إلى مفهوم الانشقاق تؤسس تلك القضايا نقاط التقاء مع التراث الماركسى البريطانى القائم حاليًا والذى يتميز بتطوره الشديد وتعقيده . دعونا نتناول أولا قضية الوسيط الفاعل التى قُتلت بحثًا. عندما قام ريموند وليامز بإعادة النظر فى مشكلة "البنية التحتية والبنية الفوقية" على النحو الذى تصورته الماركسية الكلاسيكية، توصَّل إلى نتيجة مؤداها أن مثل هذا التعريف المغرق فى الحرفية والضيق" للبنية التحتية الاقتصادية" نتج عنه اعتبار بعض القوى المهمة المنتجة والمعيدة للإنتاج جزءا من "البنية الفوقية". يقول وليامز: "إذا أخذنا المعنى الواسع لقوى الإنتاج، فسوف ننظر إلى قضية البنية التحتية بأكملها بشكل مختلف، وحينئذ سنصبح أقل ميلاً لاستبعاد بعض قوى الإنتاج الاجتماعية الحيوية باعتبارها تنتمى للبنية الفوقية، وبهذا المعنى باعتبارها مجرد قوى ثانوية، وهى بالمعنى الواسع أساسية من البداية".[٣٨]

وفى محاولة صعبة لوضع الأمور فى نصابها الصحيح، يسعى وليامز إلى التمسك بفكرة "البنية الفوقية" باعتبارها تمكنّه من القول بأن "القوانين والدساتير والنظريات

---

[٣٦] المرجع السابق، ص xxliii

[٣٧] المرجع السابق، ص xlvii

[٣٨] Williams, *Problems*, p. 35.

والإيديولوجيات، والتى يُزعم غالبًا أنها طبيعية أو ذات صلاحية أو دلالة عامة، يجب ببساطة رؤيتها باعتبارها تعبّر عن هيمنة طبقة معيّنة وتصدّق عليها".[٣٩] يؤكد وليامز بالمعنى العملى السياسي، أن الطبيعة الطبقية للمجتمع تتوارى عن الأنظار ما لم يتم التصدى لمزاعم السلطة المهيمنة بصلاحيتها العامة وشرعيتها، ومحاربة تلك المزاعم .

وحلاً للمشكلة يستخدم وليامز مفهوم جرامشى عن " الهيمنة hegemony " الذى يرى فيه وسيلة لتجنّب "التراجع إلى تعقيد يتسم باللامبالاة." فيقول "فى ممارسة السياسة، على سبيل المثال، هناك بعض أنماط المعارضة التى تم احتواؤها فعلاً [يدمجها فى أبنية السلطة] وهى بالرغم من ذلك، وفى حدود تلك الشروط، أشكال حقيقية من المعارضة محسوس بها لها ما تخوضه من المعارك"، ويخلص إلى أن:

> وجود إمكانية المعارضة والتعبير عنها ودرجة علانيتها، وإلى ما غير ذلك، يعتمد مرة أخرى على قوى اجتماعية وسياسية محددة للغاية. ومن ثم يجب إدراك حقائق أشكال الحياة الاجتماعية والثقافة البديلة المعارضة، فى علاقاتها بالثقافة السائدة المؤثرة، باعتبارها موضوعًا للتغيرات التاريخية، وباعتبار أن لها مصادر شديدة الدلالة كحقيقة تخص الثقافة السائدة نفسها.[٤٠]

إن صياغة ويليامز للبنية المتزامنة للثقافة التى يرى فيها صراعًا ثلاثيًا بين القوى "السائدة" والقوى "المترسّبة" والقوى "الصاعدة"، وحيث تُدمَج الممارسات والمعانى القديمة والجديدة فى القيم والممارسات السائدة للحاضر، تعزّز رؤية للحاضر باعتباره موقعًا لصراع محتمل، تحديدا فى اللحظات المفصلية التى لا تكتمل فيها عملية الإدماج أو تنهار. ينتج عن هذه اللحظات فوائض فى المعنى تقدم إمكانية تغيير اجتماعى محدود، ومع ذلك يصبح التمييز بين "البديل" و "المعارض" مهمًا هنا. يعرِّف وليامز الأول كـــ "شخص يجد ببساطة طريقة

---

(٣٩) المرجع السابق، ص ٣٦- ٣٧

(٤٠) المرجع السابق، ص ٣٩ - ٤٠

مختلفة للحياة ويتمنى أن يُترَك لحاله مع هذه الطريقة"، أما الثانى فهو "شخص يجد طريقة مختلفة للحياة ويريد أن يغير المجتمع فى ضوئها".[٤١]

وهذا النوع الثانى هو الذى يثير المشكلات لأنه يطالب بأخلاق تدعم الممارسة. ويسعى سكوت ويلسون فى هجوم نقدى على المادية الثقافية يستند فيه جزئيًا إلى لاكان، إلى عقد صلة بين التصدى للنسق الرمزى بالانشقاق عليه، وما يسميه "الذات القائمة على الخيال"، والمواجهة مع "الواقعي" حيث يتم رفض الخيالى والرمزى رفضا باتا؛ والواقعي، كما يقول، هو المكان "الذى يتلقّى فيه التقويض أو الانشقاق طاقته المحركة".[٤٢] ويزعم ويلسون (ويدخل كلامه فى باب النقد بنفس القدر الذى يدخل فى باب الزعم) أن المادية الثقافية لا تواجه "الواقع" اللاكانى [نسبة إلى لاكان] لأنها "أولاً مفهوم أخلاقى فى جوهرها، بل لاهوتي، وثانيًا، لأنها ترسم حدود اقتصاد مُقيَد. ويمضى ويلسون إلى القول بأن :

> التدعيم المتبادل بين الأخلاقى والمادى متضمن فى المعنى المزدوج المتاح لكلمة "جيد". إن القضية بالنسبة للمادية الثقافية هى فى النهاية قضية الإنتاج والتوزيع والاستهلاك الجيد (أو السيئ) للسلع، أو العلاقات الأيديولوجية السيئة، والرموز الثقافية السيئة، والصور السلبية، وهكذا دواليك. وبالرغم من ذلك فالتمرد وثيق الصلة بالسلبية التى تنشّطها المواجهة الجارحة مع الواقعي، بنفس قدر صلته الوثيقة بالنضال الإيجابى على مستوى الخطاب.[٤٣]

يبدو ويلسون هنا وكأنه يقول إن التزام المادية الثقافية بنظرية إنتاج العلامات ليس تشييدى النزعة بما يكفي، وإن اهتماماتها تشى بوضعية مترسِّبة أكثر مما تشى بالحماس لما بعد البنيوية. وعلاوة على ذلك، وانطلاقًا من رغبته فى استخدام تأكيد جورج باتاى الراديكالى على نظريات الاستهلاك باعتبارها مناقضة للنظرية الماركسية حول الإنتاج، يهمل ويلسون إصرار ريموند وليامز على "الطبقة" باعتبارها القوة الأساسية الديناميكية فى المجتمع.

---

(٤١) المرجع السابق، ص ٤١- ٤٢

(٤٢) Scott Wilson, *Cultural Materialism: Theory and Practice* (Oxford: Blackwell, 1995), p. 37.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٣٧ - ٣٨

وبينما تركِّز المادية الثقافية على قضية الإنتاج الأساسية، توسِّع من تحليلها للقوة الديناميكية بحيث تشمل، بصورة مباشرة أكثر مما فعل وليامز، قضايا التمييز الثقافى للنوع والعرق. وربما يتضح هنا بشدة قدر ما تدين به لفوكو، وهنا أيضا يمكن فحص العمليات الديناميكية للسلطة بالمعنى القوى للكلمة كما يستخدمها فوكو. وما يضعه ويلسون موضع التساؤل هو الأساس "المادي" للمادية، أى انشغالها بقضايا الإنتاج وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. وعلى النقيض من ذلك، تنظر المادية الثقافية لطبيعة قوى الإنتاج وعلاقاتها المتشابكة فى جوهرها باعتبارها شيئًا لا يمكن اختزاله بأكمله فى خطاب. ولن ترضى بقبول المواجهة مع "الواقعيّ" بمعناه عند لاكان، وبالمعنى المذهبى التقليدى الذى يرغب ويلسون فى استخدامه إلا باعتباره مجرد ترف وجودى بورجوازى محدود فى قدرته على التفسير. ومن ثم يظل الوسيط الفاعل فى المادية الثقافية عنصرًا بنائيًا، ويظل القصد السياسى ذا نزعة جمعية، بالرغم من التعقيدات المشروطة للتشكيل الاجتماعى نفسه. ما ينحّيه ويلسون جانبًا باعتباره العنصر "الأخلاقي" فى المادية الثقافية ليس إلا العنصر "الصاعد"، أى ذلك الذى يناضل ليأتى للوجود رغم ميول النظام المهيمن لإدماجه فى أبنيته القائمة. فى النموذج النظرى الذى اقترحه ريموند وليامز، كان النضال السياسى أثرًا من أثار البنية والنتيجة المترتبة على الخبرة الاجتماعية المعيشة بالفعل؛ وكانت أهداف هذا النموذج تأمين العدل والمساواة والحرية. ومع أن العنصر الما بعد بنيوى فى المادية الثقافية فى مرحلتها المتطورة اشتمل على نقد للمذهب الإنسانى الجوهري، وكذلك وضع أسطورة عصر التنوير عن التقدم موضع الشك والتساؤل، إلا أنه لم يتنازل عن اعتقاده أن الرغبة تتولد عن عمليات الانتقاء والاستبعاد، وأن هذا قدّم آلية لحركات التاريخ نفسه. والحيز الذى يشهد هذه الصراعات هو مجال التمثيلات، فى "الثقافة" نفسها وتجلياتها المتعددة، وعلى الرغم أنه من الجلى أن الآليات جدلية، فليس هناك ما يضمن التغيير الكامل والكلّى على الإطلاق. إن هواجس الحاضر هى التى تساعد على تركيز الاهتمام على الماضي، لا بغرض الوصول إلى أشكال من اليقين تبعث على الاطمئنان، ولكن من أجل تأسيس اختلافات يمكن العثور فى أبنيتها على شكل ما من أشكال "الحقيقة" المؤقتة كأساس للتحرك المستقبلى.

بالرغم من هذه التعديلات المهمة ، فالتأكيد على الشرطية فى المادية الثقافية يدعو إلى رؤيتها داخل سياق الماركسية، حتى ولو كانت ماركسية مجبرة على مواجهة نتائج ممارستها لنظريات ما بعد البنيوية عن إنتاج العلامات والتمثيل. والمادية الثقافية لا تلزم نفسها بأى فهم ساذج أو غير نقدى لوجود عالم فيزيقى خارجي، ولا تنبذ كليةً "واقعية" متأصلة فى الاعتقاد بأنه وراء كل أشكال الإنتاج، وإعادة إنتاج علاقات الإنتاج، أية سلسلة من العلاقات المحدّدة بشكل معقد تستهدف السلطة المهيمنة تأمينها. والنقطة التى تفترق فيها المادية الثقافية عن نموذج "البنية التحتية – البنية الفوقية " افتراقًا واضحًا هى الاهتمام الذى توليه، مع الاعتذار لألتوسير، لـــ "وجهة النظر فى إعادة الإنتاج".(٤٤) فإنتاج المعانى والقيم يرتبط دائمًا بتاريخ إعادة إنتاجها. ومن ثم، يتم إدراك "الواقعي" دائمًا فى صورة سلسلة من العلاقات، لا بالمعنى اللاكانى [نسبة إلى لاكان] كنقطة خارج نطاق الترميز تمامًا، وكما يلاحظ سينفيلد فى الطبعة الثانية من كتاب **شكسبير السياسى** (1994) كان الهدف المنشود "بناء نموذج للإنتاج الثقافى لا يقع فى الحتمية التى أثّرت فى النظريات الماركسية السابقة".(٤٥) بالطبع هناك معنيان متضادان لكلمة "يحتم"، كما قال ريموند وليامز، الأول هو المعنى الذى يصدر عن المقولات الميتافيزيقية عن العالم، والآخر يصدر عن المقولات الماركسية التى تركِّز على التعقيد المادى للنشاط الإنساني. وفى مقاومته للغة المسببات الخارجية، يلجأ وليامز إلى ما يسميه "خبرة الممارسة الاجتماعية" حيث تتضمن الحتمية "وضع الحدود، وممارسة الضغوط".(٤٦) وهذا يسمح بدقة بالمرونة التى تعمل صياغة سينفيلد من تحقيقها، ويستلزم اشتباكًا أكثر فاعلية فى مجال النشاط الثقافى عن ذى قبل، أكثر مما قد توحى به المفاهيم الميكانيكية للنزعة الحتمية .

وإذا كانت التاريخية الجديدة وصفية بالأساس فى خطواتها الإجرائية، وهى تفعل ذلك عن وعي، فإن المادية الثقافية تنزع إلى التدخّل [فى الواقع] *interventionist* بالإضافة لكونها وصفية. وبالرغم من النقد الحاد الذى وجهته إسوبل أرمسترونج لنزعة التشاؤم التى

(٤٤) Cf. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York and London: NLB, 1971), p. 136.

(٤٥) Dollimore and Sinfield (eds.) *Political Shakespeare*, 2nd edn., p. 259

(٤٦) Williams, *Problems*, p. 32

ميزت المادية الثقافية فى مرحلتها الأولي،[٤٧] نجد أنها منذ بداياتها أكدت دائمًا على ممارسة القراءة المُقاومِة، وعلى قراءة النصوص الأدبية والنقدية فى مواجهة التيار الغالب بغرض الكشف عن تناقضاتها أو ما يتم استبعاده منها، ولكنها أيضا تسعى للتركيز على الطرق التى تتكاثر بها المعانى والقيم الرجعية وتتدعم. وهناك مفهومان أساسيان فى قراءتها للنصوص وهما " الانشقاق " و"القراءة المُقاومِة".

فى كتابه **خطوط التصدّع: المادية الثقافية والتوجّهات السياسية للقراءة المتمردة** (1992) يقترح آلن سينفيلد استخدام مصطلح "الانشقاق" مفضلا اياه على "التعدي" أو "التقويض".[٤٨] وتتضح أسبابه أكثر فى فصل لاحق حيث يقول :

> ليس هناك أى أمان فى النصيّة: فليس باستطاعة أى كاتب أو كاتبة التحكم فى قراءة نصه أو نصها. وعندما يسفر الأمر فى حالة معينة عن أن الاحتواء أو المقاومة أكثر نجاحًا، فهذا ليس من طبيعة الأشياء، ولكن بسبب قوتهما النسبية فى ذلك الموقف.[٤٩]

يستمد سينفيلد الانشقاق من النظام نفسه، وفى هذا الجانب الهام يرفض اهتمام التاريخية الجديدة باستراتيجيات الاحتواء، أو إمكانية تولّد طاقة الانشقاق بدافع من غريزة إنسانية ما. وعلى نحو مشابه يتصدى جوناثان دوليمور لاستخدام التاريخية الجديدة لنموذج التقويض–الاحتواء الخاص بعمليات السلطة، على الرغم من أنه، على عكس سينفيلد، يتمسك بمصطلحى "التعدى" و "التقويض". فى كتابه **الانشقاق الجنسى: من أوجسيتن إلى وايلد، ومن فرويد إلى فوكو** (1991)، يثير دوليمور ثلاثة اعتراضات: (1) إن التقويض والتعدى "يفترضان مسبقًا بالضرورة وجود القانون، وإن لم يصدّقا بالضرورة على القانون".(2) إن الوسيط الفاعل فى التغيير الذى تفترضه مسبقًا نظرية الاحتواء "هو وسيط ذاتى أكثر من

---

(٤٧) Isobel Armstrong, 'Thatcher's Shakespeare', *Textual Practice* 3.I (Spring, 1989), pp. 1-14.

(٤٨) Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Oxford: Clarendon Press, 1992), p. x.

(٤٩) المرجع السابق، ص ٤٨

اللازم، وهو كمعيار للنجاح، كلى أكثر من اللازم، أى أن الوسيط الفاعل فى هذا النموذج" يُفترض فيه عادةً أن يكون وسيطًا محليًا أو محدودًا، وغالبا ما يكون ذا نزعة ذاتية أو إرادية". (3) إن نظرية الاحتواء، شأنها شأن المذهب الإنسانى الراديكالي، "تغفل الدور الذى يلعبه التناقض والإزاحة فى عملية رد الفعل المتبادل بين التعدى والسيطرة عليه".(٥٠) وفى تركيزه على دور الإيديولوجيا فى تسوية التناقض، يسعى دوليمور إلى كشف ما يطلق عليه "المُمكِن الاجتماعي"، ويمكن تحقيق هذا فقط بصورة جزئية "بواسطة إسكات التشكيلات الأيديولوجية القائمة أو شق صفوفها "بطريقة تعكس العملية التى يتم بها جعل المعانى متماسكة، والمصطلح الذى يستخدم لعملية العكس هذه هو "اللاتماسك" discoherence، الذى يتم من خلاله" إعادة المعانى إلى التداول، وبالتالى تصبح أكثر عرضة للتناول والتغيير وإعادة الإدماج فى تشكيلات جديدة".(٥١) ولأن الذاتية متجذرة فى ممارسة الإيديولوجيا، فمن المؤكد أن الغرض من عملية الإسكات disarticulation وشق الصفوف disalignment وما يتبعها من إعادة التشكيل والصياغة re-articulation هو عدم إعادة الذاتية لأى نزعة إنسانية جوهرية سواء كانت تلك النزعة راديكالية أو غير ذلك. لهذا السبب اهتمت المادية الثقافية بالعملية المتناقضة لتشكيل الذات، وفى هذا الصدد فهى تقترح قطيعة واضحة جدًا مع النزعة الإنسانية الراديكالية عند ريموند وليامز .

ومع ذلك، فالتركيز على نصيّة الإنتاج الثقافى يطور مشروع ريموند وليامز فى كشف "الظروف التاريخية المعينة التى تنظم بها الأشكال النصيّة المؤسسات"، وذلك بالإصرار ليس فقط على تناول تلك الأشكال النصيّة الآن فى خصوصيتها التاريخية، ولكن أيضا على "أن المعنى لا يمكن استنتاجه بصورة مناسبة من النص المكتوب على الصفحة"، وذلك انطلاقًا مما يعتقد سينفيلد أنه الوضع الذى أساء للنقد الأدبي. ولقد لاحظ لويس مونتروز أن من سمات التركيز الما بعد بنيوى على "التاريخ" هو ما يسميه التبادل المعكوس: "تاريخيّة النصوص

---

(٥٠) Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon, 1991), pp. 85-86.

(٥١) المرجع السابق، ص ٨٧

ونصّية التاريخ".[٥٢] وكما يوضح سينفيلد بجلاء فى أحد ردوده على بعض الهواجس النسوية بشأن ما يطلق عليه "الحط من قدر الفرد فى المادية الثقافية"، فإن ما بعد البنيوية ساهمت كثيرًا فى تجاهل ما يسميه "أهمية الكيانات الجمعية والموقع الاجتماعى".[٥٣] وكما يقول سينفيلد، من المهم مقاومة اهتمام التاريخية الجديدة بالتماثل البنائى structural homology، والذى يكتشف روابط بنائية متزامنة بدون تحديد حتمى، وأحيانا بدون ضغوط أو صراع"[٥٤] لصالح هوية منشقّة تنبع من ارتباط الفرد بـــ "بيئة ما" أو "ثقافة فرعية". هذه الاستراتيجية الجرامشية هى السبيل الذى يمكن من خلاله توليد " اهتمامات معارضة معقولة"[٥٥]، وهى الاستراتيجية التى تسمح لسينفيلد بالتمسك بالوعى الما بعد بنيوى بالنصّية وفى الوقت نفسه مواجهة لا معقولية مزاعمها الكلّية. وفى هذا السياق فان "خطوط التصدع" هى تلك اللحظات التى يمكن تمييزها عندما تصبح صدوع الأيديولوجية مرئية، مما يحتم إما التغيير الجذري، أو إنتاج سردية جديدة تُصمَم بحيث تغطى التناقض المكشوف.

يمكننا الآن أن نرى بشكل أوضح قليلاً كيف يرتبط "الانشقاق" بأشكال "القراءة". إن رفض أى جانب من جوانب السائد (المهيمن) فى أى جانب من التشكيل الثقافى ليس شيئًا ذاتيًا أو إراديًا من حيث كونه نتاج أفراد، ولكنه بنائى وفقا للشرط الذى يضعه سينفيلد. علاوة على ذلك، لا يمكن الحكم مسبقًا على الانشقاق أو على نتائجه؛ وهذا عكس المذهب التاريخى الذى يؤيد نسقًا أخلاقيًا للتقدم ينتمى لعصر التنوير. وفى هذا الصدد يمكن تمييز تأثير قوانين فوكو بشأن الخطاب والتعدّد التكتيكى لمعانيه؛ فوفقًا لهذه القوانين قد تَدمِج السلطةُ المقاومةَ فى بنيتها، أو تقدم المقاومة الأساس اللازم لانفصالها عن أبنية السلطة.[٥٦] وكما لاحظ تِيرِنْس هوكس فالمعانى تصاغ من خلال التفاعل الاجتماعى فى ظروف محددة، والنتيجة المترتبة

---

(٥٢) Louis Montrose, 'The Poetics and Politics of Culture', in H. Aram Veeser (ed.), *The New Historicism* (New York and London: Routledge, 1989), p. 20.

(٥٣) Sinfield, *Faultlines*, pp. 37-38.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٣٩

(٥٥) المرجع السابق، ص ٣٧

(٥٦) Michel Foucault, *History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Viking Penguin, 1978), pp. 100-102.

على ذلك هى إمكانية تقويضها أو إعادة صياغتها، فالسرديات المتماسكة التى تصطنعها مؤسساتنا الثقافية لكى تبقى على نفسها سرديات انتقائية بالتعريف. ويخلص هوكس إلى أنه إذا كان المعنى اجتماعيًا على نحو لا يمكن اختزاله أو الانتقاص منه، فلا يمكن أن يكون هناك"معنى نهائي"، أو جوهرى أو "حقيقي" فى نهاية المطاف. لانهاية هناك. ويضيف سينفيلد هناك فقط ودائما مسألة "المعنى من خلال...".[٥٧] يضيف سينفيلد إلى ذلك ملاحظة مفادها أن المادية الثقافية تتولى مهمة "مراجعة تلك المؤسسات التى تعيد حكى قصص شكسبير، وسوف تحاول أيضا أن تكون واعيةً بنفسها إزاء موقعها داخل تلك المؤسسات".[٥٨] وقد وسع سينفيلد ودوليمور هذا الموضوع المؤجل ليغطى أنواعًا عديدة من السرديات الثقافية، لا بغرض إنتاج "قراءات مختلفة" فحسب، ولكن كما يقول سينفيلد "بهدف تغيير معايير المصداقية".[٥٩]

ومنذ فترة قصيرة امتد عمل المادية الثقافية إلى مجال سياسات النوع ونظرية الجنسية المثلية. وبالرغم من أن كتاب **شكسبير السياسى** عالج قضية النوع فى بعض المقالات التى احتواها، إلا أن قضايا التوجه الجنسى لم تبرز فى مقدمة المحررين. ومع ذلك نجد فى كتاب دوليمور **الانشقاق** (1991)، وكتابى سينفيلد **السياسات الثقافية- القراءة الجنسية المثلية** (1994) **وقرن وايلد: الخُنث وأوسكار وايلد واللحظة المثلية** (1994) أن هذه القضايا عولجت بصورة وافية وصريحة. وقرب نهاية كتاب **الانشقاق الجنسى**، يستشهد دوليمور بأنيا لومبا ويحذر بشدة من أية مقولة غير تاريخية عن الاختلاف فى مجال دراسات ما بعد الاستعمار تقلل من قيمة "عدم خضوع السكان الأصليين المُستعمَرين" أو تضفى عليه طابعًا رومانسيًا، أو أسوأ من ذلك، أن "تنحو إلى قراءة ذوات المّستعمَرين من خلال النظريات

(٥٧) Terence Hawkes, *Meaning by Shakespeare* (London: Routledge, 1992), p. 8.

(٥٨) Sinfield, *Faultlines*, p. 51.

(٥٩) المرجع السابق؛ انظر/ى أيضا:
Alan Sinfield, *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain* (Oxford: Blackwell, 1989); *Cultural Politics-Queer Reading* (London: Routledge, 1994); and *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London: Cassel, 1994); also Jonathan Dollimore, *Death, Desire and Loss in Western Culture* (London: Allen Lane The Penguin Press, 1998).

اللغوية أو نظريات التحليل النفسى التى مازالت، للبعض منا، مشبعة بشكل مريب وإشكالى بافتراضات قائمة على المركزية العرقية للمُستعمِر، والتى يعد تقديمها لكل الشعوب التابعة والجماعات المقهورة غير مقبول".[٦٠] ويوسع دوليمور هذا الاهتمام ليدرس الطرق التى تم بها التعبير عن الهوية الجنسية المثلية تاريخيًا، وكيف يمكن النظر لها بصورة أكثر إيجابية بوصفها "وجودًا مبدعًا للآخر" لا "وجودًا سلبيًا".[٦١] وفى كتابيه **السياسات الثقافية– القراءة الجنسية المثلية** و**قرن وايلد**، يوسع سينفيلد تاريخ المفهوم السلبى للآخر من خلال التعرف على الطرق التقليدية التى يتم من خلالها تحديد الهوية الجنسية لما يسميه "الانشقاق الأدبى":

> يقبل الانشقاق الجنسي– بشكل حذر للغاية فى الأغلب – لمسة من الأنثوي. واستحضاره لأى صورة من صور الاحتجاج "الإنساني" يعتمد على الاستخدام الاستراتيجى للخُنث: فتقف الثقافة فى مواجهة الوحشية، والروح فى مواجهة النظام، والأسلوب فى مواجهة الغرض، والعاطفة الشخصية فى مواجهة القسر. ومن هنا كانت المقولة الشائعة بالازدواجية الجنسية للكاتب العظيم. ومع ذلك يجب ألا يكون هناك ما يزيد عن اللازم من نوع الجنس "الخطأ". وتكمن الحيلة فى الانشقاق الفنى فى استغلال ما يكفى من الهالة الراديكالية للازدواجية الجنسية، دون مزيد من التورط غير الضرورى فى الوصمة المعوقة. فالكاتب العظيم يتبنى قدرًا من الأنثوى كما يقال عادةً – ولكن ليس أكثر من اللازم.[٦٢]

لقد كانت قضية الصياغات التاريخية للهوية الجنسية ملمحًا دائمًا من ملامح المادية الثقافية التى تميز اهتمامها الدائم بالدراسة التفصيلية للسياسات الثقافية بالشمول والتحدي. فى الفصل الختامى من **قرن وايلد**، يقول سينفيلد إن المشروع النهائى لهذا الكتاب هو تدعيم مساءلة الأبنية التى نعيش من خلالها".[٦٣] وبينما يشير ضمير الجمع الدال على الفاعلين فى

---

(٦٠) المرجع السابق، ص ٣٣٢

(٦١) Dollimore, *Sexual Dissidence*, p. 332.

(٦٢) Cf. Sinfield, *Cultural Politics-Queer Reading*, p. 32.

(٦٣) Sinfield, *The Wilde Century*, p. 177.

هذا السياق إلى جماعة اجتماعية معينة، فإن المناهج المستخدمة تتجاوز حدودها المعلنة، وتمثل رصيدًا من الإستراتيجيات الأدبية والثقافية والسياسية المتميزة من أجل تحليل أكثر تنوعًا وثراءً.

التاريخية الجديدة

دانكان سالكيلد

ترجمة: **دعاء إمبابى**

نشأت التاريخية الجديدة فى بداية الثمانينيات من القرن العشرين، لتعبِّر عن تحول فى الدراسات الأدبية نحو التاريخ، أعقب الاتجاهات الشكلانية التى سادت المشهد النقدى كالنقد الجديد والبنيوية والتفكيكية. ويشير المسمّى، كما لاحظ ستيفن جرينبلات فى كتابه **تعلّم كيف نلعن** *Learning to Curse* (1990)، "لا إلى مجموعة من المعتقدات فحسب، بل إلى مسار" بعض الممارسات النقدية المادية والماركسية والنسوية فى سعيها وراء تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء تعقيدات الواقع التاريخى الذى تنتمى إليه.[١] وبدا تأثير التاريخية الجديدة، وهى نظير المادية الثقافية فى بريطانيا، واضحًا فى دراسات عصر النهضة الإنجليزية، كما بدا تأثيرها وإن بدرجة أقل، فى دراسات الرواية والمذهب الرومانسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.[٢] ويعتمد نقاد التاريخية الجديدة المتخصصون فى عصر النهضة على اتجاهات مختلفة فى النظرية النقدية الحديثة (وعلى الأخص أعمال ميشيل فوكو وألتوسير)، كما يستلهمون أعمال مؤرخى الثقافة (مثل إيمانويل لى روى لودرى وكارلو جينزبرج ونتالى زيمون ديفيز)، وأعمال الأنثروبولوجيا

---

(١) Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (New York and London: Routledge, 1990), p.3.

(٢) انظر/ى على سبيل المثال :

Don E. Wayne, 'Power, Politics and the Shakespearean Text', in Jean E. Howard and Marion F. O'Connor, *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (New York and London: Methuen, 1987); John Bender, 'Eighteenth- Century Studies', in Stephen Greenblatt and Giles Gunn (eds.), *Re-drawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (New York: Modern Language Association, 1992); Stephen Copley and John Whale, *Beyond Romanticism: New Approaches and Contexts*, 1780-1832 (New York and London: Routledge, 1992).

الاجتماعية (وخصوصًا أعمال كليفورد جيرتز)، وذلك من أجل قراءة النصوص عبر إسقاط الحواجز بين الأدب والتاريخ. وهكذا، فى حدود ما يمكن من تعميم فى ظل مثل هذا المجال الواسع والمتنوع، يمكن القول إن التاريخيين الجدد يسعون إلى تعريف السياقات التى يجرى فيها تبادل سيميوطيقى بين التاريخ الأدبى والثقافى، وهى سياقات لم تحظ بالاعتراف من قبل.

يتميز النقد التاريخى الجديد بانشغاله بأدواته، وعادة ما يعبر عن وعى حاد بالصعوبات الإجرائية التى تواجهه. وتتعلق إحدى مشكلاته الرئيسية بما يمكن – بل ما يجب – استنباطه من معنى من المادة التى يقدمها الأدب والتاريخ. وتمثل التاريخية الجديدة عملية تفاوض مستمر يعيد النظر فى مواقع القوى الثقافية والنصيّة والسياسية المعقّدة التى تتدخل بين الماضى والحاضر، وتفصل بين آنذاك والآن. لذا فإن المشكلة الرئيسية التى تعمل على مواجهتها تكمن فى المسافة الزمنية الفاصلة، فمن ناحية يتعيّن عليها التوصّل إلى حد أدنى من فهم الماضى حتى يتسنى للتاريخ أن يحمل أى معنى على الإطلاق، ومن الناحية الأخرى، يظل الفهم دائمًا متعلقًا بالظروف التى يتم التفسير فيها. على سبيل المثال، فى مسرحية بلاوتوس *Bacchides*، يهز بيستوكليرس قبضته مهددًا بارازيت، الذى دق الباب بعنف حتى كاد أن يخلعه من مكانه، قائلاً:

بيستوكليرس (ثائرًا): بربى، يبدو وجهك يا هذا قريبًا من مصيبة، وهو يثيرنى مثلما تحك آلات خلع الأسنان هذه.(٣)

إن الكلمة اللاتينية التى يوظّفها بلاوتس والمقابلة "لآلة خلع الأسنان" هى كلمة "dentifrangibula" (دينتيفرانجيبولا)، وهكذا يستمر أثر ترجمة المزحة عبر ما يربو على ألفى سنة شهدت ما شهدته من التغيّر الثقافى والدلالى، الأمر الذى يبين أن فهم المزحة يوازى فهم اللعب باللغة فى ثقافة ما، وفى هذا المثال تحديدًا يعد فهم المزحة جزءًا من التواصل مع ما كان

(٣) Plautus, *Bacchides*, trans. Paul Nixon, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997), p. 387.

مضحكًا فى الماضى من خلال اللغة. ويعتمد أى شكل من أشكال هذا الاتصال، بل أية قراءة للتاريخ، على إمكانية ترجمة ما قيل فى الماضى بلغة الحاضر.(٤) وفى هذا الصدد يشير ستيفن جرينبلات، أشهر النقاد التاريخيين على الإطلاق، فى مقالته "تعلم كيف نلعن" أن كاليبان فى مسرحية شكسبير العاصفة، يعِد كل من ستيفانو وترينكيولو بجلب "سكامِلز من الصخرة" [وكلمة سكاملز هى كلمة إنجليزية يستخدمها شكسبير]، غير أن أحدًا لا يعرف حتى الآن معنى هذه الكلمة(٥)، ويعزى جرينبلات هذه "العتامة" اللغوية إلى فقدان ثقافة بأسرها. وبما كان كاليبان "الهمجي" الذى يلعن هو النموذج الذى يوظفه شكسبير لتمثيل هندى العالم الجديد، إلا أنه فى الوقت نفسه، أبلغ علامة يقدمها الكاتب المسرحى على "الاستعمار اللغوي" فى القرن السادس عشر الذى تمارسه أوروبا الغربية على الكلام الهندي: "وهكذا لن يحدِّثنا معظم سكان العالم الجديد أبدًا، فهذا النوع من الاتصال – وما يتيحه لنا من إمكانيات المعرفة – قد فقدناه للأبد".(٦) ربما يحمل اللعب باللغة أشكالا للتاريخ دامسة الظلام تتعدى التركيب الجمالى للعمل الفنى، وهكذا فإن قراءة جرينبلات للمسرحية قراءة تاريخية جديدة إذ أنها تجد فى المسرحية صوتًا معبرًا عن بعض النقلات التاريخية القوية، وإن لم يكن هذا الصوت مسموعًا إلا من خلال البلاغة المتلعثمة لكاليبان الذى يظهر على هيئة وحش نصف إنسان. أما السؤال حول تفسير معانى الماضى دون الحياد عن احترام اختلافات السابقين، فيؤدى إلى اعتبارات أكثر تعقيدًا تتعلق بالسلطة، حيث تتصارع كل من اللغة والثقافة والإيديولوجيا، ويأتى استخدام التاريخية الجديدة للمثل والنوادر بغرض توضيح الآثار القمعية للخطاب عبر مجموعة من الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ليذكرنا بانعدام وجود جواب واحد نهائى على هذا السؤال.

---

(٤) Donald Davidson, *Inquiries Into Truth and Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

(٥) Greenblatt, *Learning to Curse*, p.31.

(٦) المرجع السابق، ص ٣٢.

شكسبير وعصر النهضة فى السياق التاريخى

تعد الدراسات التاريخية للأدب من التطورات الحديثة نوعًا ما، فطالما اعتُبرت غير ضرورية. وامتدادًا لرؤية كوليردج والنظرية الرومانسية للأدب، رأى النقاد فى بدايات القرن العشرين، أمثال فيرنس وِستول ومارك فان دورن، أن عبقرية شكسبير تسمو على الاعتبارات السياسية والتاريخية لزمانه، وهى وجهة النظر التى تبناها ف.ر. ليفيز وطبّقها على من اعتبرهم "كتابا عظاما." غير أن مجموعة أخرى من النقاد، شملت هـــ. ب. تشارلتون وجى. دوفر ويلسون وألفريد هارت وإى. إم. دبليو تيليارد وليلى ب. كامبل، تبنت رأيا مختلفا يرى أن شكسبير فى جوهره إنسان ينتمى إلى عصر النهضة، وأن أعماله بالضرورة "تعكس" أو تصور" "الخلفية التاريخية لهذا العصر" – بما يحويه من معتقدات وأفكار ومواقف كانت سائدة فى ذلك الزمان.(٧)

وعلى الرغم من الجدوى التثقيفية لأعمال هؤلاء النقاد، فقد كانوا يميلون إلى افتراض فارق واضح بين الخيال والواقع، إذ رأوا أن التاريخ فى مجمله يقع فى نطاق الحقائق والمبادئ الأخلاقية العامة التى يمكن التأكد منها بموضوعية. وقد ميّز بعضهم، مثل تيليارد، شكسبير لمقدرته على تمثُّل تصورٍ شاملٍ للوجود (صورة العالم فى العصر الإليزابيثي)، فى حين أكد آخرون، مثل كامبل، على استمرارية رؤية شكسبير الأخلاقية إلى وقتنا الحاضر. إلا أن التاريخيين الجدد، وقد وتوفَّرت لديهم القدرة على إعادة النظر فى الماضى والتنظير له، يرون أن القول بأن الأدب لا بد وأن يعكس خلفية تاريخية من الوقائع الموضوعية أو الحقائق الأخلاقية، هو قول مغرق فى موقف إيديولوجى ضيِّق كما أنه قول مُقيد بدرجة خطيرة. لذا، وعلى النقيض من ذلك، يعامل هؤلاء النقاد التاريخيون الأعمال الأدبية (بما فيها أعمال شكسبير) على أنها أعمال متعددة الأوجه، أنشأتها أشكال مختلفة من الخطاب الاجتماعى تتقاطع مفرداتها بحيث تكوّن النص

---

(٧) Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories* (London: Methuen, 1947), pp. 3-7.

فى النهاية.(٨) وهكذا تسعى التاريخية الجديدة فى أكثر صورها مرونةً إلى توضيح التضافر، المدهش أحيانا، بين المفردات التاريخية والأدبية المختلفة، خاصة عندما يجسِّد هذا التضافر السلطة القابضة ويجعلها مرئية، ويمكِّن الأصوات المُهَمَّشة أو غير المسموعة من الظهور. وعلى الرغم من أن نقاد التاريخية الجديدة يأخذون بلا حرج من الأعمال المتنوعة فى التاريخ الثقافى ومن الماركسية والتحليل النفسى ونظريات اللغة والسيميوطيقا، فإن أهم مصدرين أثرا على هذا الأسلوب فى القراءة النقدية هما مؤرخ الخطاب الفرنسى ميشيل فوكو، وعالم الأنثروبولوجيا الاجتماعى الأمريكى كليفورد جيرتز.

تطور التاريخية الجديدة

فى دراساته التى أرّخت لكل من الجنون والدواء والتمثيل والعقاب والميول الجنسية، كانت حجّة فوكو أن المفردات المنوط بها التنظيم الاجتماعى (أى "أشكال الخطاب") والتى كانت تعبّر عنها وتضمن استمرارها مؤسسات قوية، شكّلت مجمل المعارف المكوِّنة للذاتية الغربية. وكان لهذا التحليل المتأثر بنيتشه والذى يطابق بين المعرفة والسلطة تأثيره على نقاد الأدب ذوى النزعة اليسارية الذين تمثّلوه كما تمثّلوا غيره من الكتابات الماركسية فى النظرية الأدبية، بما فيها كتاب ميخائيل باختين **رابليه وعالمه** (الطبعة الإنجليزية 1968) وكتاب بيير ماشيرى **نظرية فى الإنتاج الأدبى** (1966)، لكى يكوّنوا فى النهاية قاعدة مركّبة لنظرية أدبية تأخذ فى الحسبان الطبقات الاجتماعية والسلطة والجسد والنص.(٩)

---

(٨) انظر/ى: David Kastan and Peter Stallybrass (eds.), *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama* (New York and London: Routledge, 1991), p.2.

(٩) انظر/ى: Alan Sheridan, *Michel Foucault: The Will to Truth* (London: Tavistock, 1980); M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Helene Iswolsky (London and Cambridge, Mass: MIT Press, 1968); P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

وبترجمة أعماله فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين حددت أعمال فوكو – وإن لم تفعل ذلك بمفردها – قائمة الأولويات فى مجال الدراسات اللاحقة للأدب الحديث المبكِّر. وقد قال فوكو: إن أشكال الخطاب تلك وهى قابضة متسيّدة، مركزية النزعة وفاعلة طوال التاريخ، قد حرمت بشكل منتظم الفئات الملفوظة اجتماعيًا (سواء المجانين أو المجرمين) من رفع صوتها، مستخدمة أساليب يمكن لمؤرخى الخطاب، وبطبيعة الحال النقاد الأدبيين، تتبعها. وفى هذا الإطار خرجت جميع الدراسات الأدبية التى تضع العمل فى سياقه التاريخى وتعنى بدراسة الجنون فى العصر الحديث المبكِّر، والعنف والتشرد، من عباءة فوكو وما أثاره من موضوعات، مثل مقالة كارول توماس نيلى "وثائق عن الجنون" (1996)، ومقالة كارين كودون "كل هذه الترتيبات الغريبة" (1989)، وكتاب فرانسيس باركر **ثقافة العنف** (1993)، وكتاب ويليام كارول **الملك السمين والشحاذ الهزيل** (1996).(١٠)

صاغ جرينبلات مصطلح "التاريخية الجديدة" سنة 1982، للتعبير عن مجموعة من المقالات عن عصر النهضة قام بتحريرها،(١١) وقد نشر قبل هذا العمل بسنتين دراسته الرائدة **عصر النهضة وصياغته لذاته**، وهو العمل الذى تم تأليفه بعناية، وتتمحور فرضيته الأساسية على أن صياغة ذاتية الأفراد فى عصر النهضة الإنجليزية كانت عملية معقّدة تتم علنًا كى تلغى بعد

---

(١٠) Carol Thomas Neely, 'Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture', in Shirley Nelson Garner and Madelon Sprengnether (eds.), *Shakespearean Tragedy and Gender* (Bloomington: Indiana University Press, 1996); Karin S. Coddon, 'Suche Strange Desygns: Madness, Subjectivity and Treason *in* Hamlet and Elizabethan Culture', in *Renaissance Drama* 20 (1989), pp.51-57; Francis Barker, *The Culture of Violence: Tragedy and History* (Manchester: Manchester University Press, 1993); William C. Carroll, *Fat King, Lean Beggar*: *Representations of Poverty in the Age of Shakespeare,* Ithaca and London: Cornell University Press, 1996).

(١١) Stephen J. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1981).

ذلك نفسها بالقتل أو الإعدام، وهى فرضية تحمل أصداء من أعمال فوكو.[١٢] وفى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين، ركز عدد من الدراسات على ظروف ومفارقات ومتناقضات السلطة فى الأعمال الأدبية التى تم إنتاجها فى فترة حكم أسرة تيودور وأسرة ستيوارت، ومن بين هذه الدراسات كتاب ستيفن أورجل وروى سترونج إينيجو جونز: **مسرح بلاط أسرة ستيوارت**، وكتاب أورجل **وهم السلطة**، ومقالة فرانكو موريتى ""الخسوف العظيم: الشكل التراجيدى وتفكيك السلطة"، ومقالة لوى مونتروز "الغرض من اللعبة".[١٣] وقد دعا الناقد البريطانى ديريك لونجهيرست فى مقالته: "لا لكل زمان، بل من عصر بعينه" التى نشرها سنة 1982 إلى تناول أعمال شكسبير من مدخل يولى عناية تاريخية كبيرة "لمفاهيم معاصرة مثل النظام والسلطة والمَلَكيَّة والطبيعة والزواج والأسرة والعدالة والقانون والربا والمعتقدات الدينية والعقل ...الخ"؛ وفى سنة 1985 شارك ستيفن جرينبلات فى كتاب **شكسبير السياسى**، وهو الكتاب الذى حرره جوناثان دوليمور وآلان سينفيلد، وحددا فيه الخطوط العريضة للمراحل الثلاث التى صرنا نألفها الآن، والتى تنظم علاقات القوى عبر نصوص عصر النهضة الأدبية وغير الأدبية على حد سواء، وهذه المراحل هى التعزيز والتقويض والاحتواء.

---

(١٢) يقر جرينبلات بتأثير الزيارات التى قام بها فوكو إلى الجامعة فى بيركلى بين سنتى ١٩٧٩ و١٩٨٤ ، على الفصل الثامن من عمله *Learning to Curse* وعنوانه: "Towards a Poetic of Culture".

(١٣) Stephen Orgel and Roy Strong, *Inigo Jone: The Theatre f the Stuart Court* (Berkley: University of California Press, 1973); Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theatre of the English Renaissance* (Berkley: University of California Press, 1975); Franco Moretti, " "A Huge Eclipse": Tragic Form and the Deconstruction of Authority", in Stephen Greenblatt (ed.), *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance* (Norman: University of Columbia Press, 1982), pp.7-40; Louis Montrose, "The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology", *Helios* 7 (1980), pp. 51-74.

وقد أوضحت مساهمة جرينبلات فى مقاله "الرصاصات غير المرئية" هذه العملية بالقول إن الأمير هال فى الجزء الأول من مسرحية **هنرى الرابع يبتكر** شكلا كارنيفاليا هدّاما فى ظاهره وإن كان هدفه هو الاحتواء وتأكيد سلطة النظام الملكى، وهى العملية التى نميزها فى السرد الاستعمارى الذى يورده توماس هاريوت بعد لقائه بمواطنى مدينة فيرجينيا الأصليين فى العالم الجديد. وتعد فرضية "الاحتواء القوي" هى السمة التى تميز التاريخية الجديدة عن المادية الثقافية البريطانية الأكثر يسارية وتحررا فى توجهها. وإن كان دوليمور قد أعلن فى مقدمته للطبعة الثانية من كتاب **شكسبير السياسى** التى ظهرت سنة 1994، أن الكتاب فى الأصل كان "تحالفًا استكشافيًا" بين منظورين نقديين، وأضاف أنه ليس من الأهمية معرفة كيف يلتقيان أو يتشعبان، ففى نهاية المطاف اشتركت المادية الثقافية والتاريخية الجديدة فى الاهتمام بمواجهة "القوى التى تحول دون تحقيق التغيير".(١٤)

جماليات الثقافة

فى مقالته "نحو جماليات للثقافة" صرّح جرينبلات أنه لم ينو أبدًا تزعم حركة نقدية، بل إنه فى واقع الأمر "أصيب بالدوار دهشةً" من الطريقة التى انتشرت بها هذه التسمية "متناقضة الألفاظ." وبنفس السرعة أسقط جرينبلات هذه التسمية لميله إلى أخرى سابقة عليها تُعرِّف هذا النوع من النقد "بجماليات الثقافة"، لقد ظهر هذا التعبير فى منتصف مقدمة كتاب **عصر النهضة وصياغته لذاته** *Renaissance Self-Fashioning* بعد أن استشهد جرينبلات بكلام جيرتز وغيره كمصادر للتأثير على "نقده [الأدبي] الأقرب لكونه نقدا ثقافيا أو أنثروبولوجيا." ومن ناحية أخرى، توجِّه فكرة جيرتز عن الأنثروبولوجيا بأنها "وصف كثيف"، والقراءة المتصلة لأصغر

---

(١٤) Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 2nd edition (Manchester: Manchester University Press, 1994), pp.129-130.

العلامات فى الثقافة، اهتمام جرينبلات الدقيق بالتفاصيل السيميوطيقية والنصِّية. ويشترك علم الأنثروبولوجيا وعلم التأريخ فى مشكلة متشابهة (وإن لم تكن متطابقة)، ألا وهى مشكلة خلق المسافة. يقول جيرتز فى كتابه **أعمال وأشكال للحياة**، إن مهمة علم دراسة الأعراق (الإثنوغرافيا) هى "زيادة إمكانية وجود خطاب مفهوم بين أناس يختلفون عن بعضهم البعض إلى حد كبير فى اهتماماتهم ورؤاهم وثرواتهم وقوتهم، وإن احتواهم عالم واحد يتعثرون فيه ببعضهم البعض، تجمعهم صلات لا نهاية لها، بما يجعل الابتعاد عن طريق الآخرين أكثر صعوبة".[١٥] وفى السنة نفسها بدأ جرينبلات كتابه **مفاوضات شكسبيرية** بالقول: "لقد بدأت برغبة فى الكلام مع الموتى ... ومع أننى أعرف أن الموتى لا يقدرون على الكلام، فإننى ما زلت متأكدا من قدرتى على إقامة حوار معهم ... فقد ابتدع الموتى وسيلة لكى يتركوا آثارًا نصية لهم، وهى آثار تُسمعنا صوتها من خلال أصوات الأحياء".[١٦]

وإذا ما نحينا الحديث عن الأشباح جانبًا، يبقى النقد التاريخى "الأنثروبولوجي" الذى يقدمه جرينبلات محاولة مستمرة للبحث عن طرق للتنظير "لجماليات الثقافة" تضع فى الاعتبار الربط والموائمة بين الأزمنة والأماكن المختلفة. يتبع كتاب **مفاوضات شكسبيرية** ترتيبا زمنيا إلى حد كبير فى قراءة لمسرحيات شكسبير التاريخية من خلال عمل توماس هاريوت الاستعمارى **تقرير قصير وحقيقى**، وقراءة مسرحية **الليلة الثانية عشرة** من خلال مفهوم التخنّث فى عصر النهضة، وقراءة مصادر هارسنت لمسرحية **الملك لير**، على خلفية خطاب طرد الأرواح الشريرة بالتعاويذ، وقراءة مسرحيتى **واحدة بواحدة** و**العاصفة** من خلال تلاعب المؤسسة الدينية بمخاوف الناس. إن المفهوم الأساس الذى يدور حوله كتاب جرينبلات مفهوم غامض بعض الشيء، وهو مفهوم "تدوير الطاقة الاجتماعية"، الذى يشير إلى تصور جرينبلات عن القوة البلاغية التى تغذى أشكال

---

١٥ Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist As Author* (Cambridge: Polity Press, 1988), p.147.

١٦ Stephen Greeblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford: Clarendon, 1988), p.1.

التعامل مع المنتجات الثقافية، تطويعًا وتلاعبًا وتفاوضًا وتحويلاً ومبادلة ما بين الحيِّز الجمالى وحيِّز الخطاب المعبر بالضرورة عن مصالح.

شجعت هذه المفردات عن التدوير والتبادل، التى استفاض جرينبلات فى شرحها، فى مقالته "نحو جماليات للثقافة"، شجعت نقاد اليسار على القول بأن النقد التاريخى فى أفضل صوره يمثل قبولاً بواقع الرأسمالية، أما فى أسوئها فهو يمثل خضوعا "للمال والمكانة الاجتماعية." ولكن حتى وإن كان جرينبلات قد قاوم دمج الجمالى بما هو اجتماعى، سواء من المنظور الماركسى (كما فعل فريدريك جيمسون) أو من المنظور مابعد الحداثى (كما فعل ليوتار)، وهو الدمج الذى يبدو جليًا كما يقول جرينبلات فى كون رونالد ريجان ممثلاً لأفلام من الدرجة الثالثة ورئيسًا للولايات المتحدة الأمريكية فى الوقت نفسه (فى مقالة "نحو جماليات الثقافة")، فإن هدفه فى النهاية هو الإبقاء على منظور مادى للأعمال الأدبية. إن مقدمة كتابه **تعلم كيف نلعن** تواجه بصراحة واضحة هذا الانقسام من خلال مقارنة وصف إدموند سكوت السادى فى سنة 1606 لتعذيب وقتل "جاسوس" صينى، بالتعذيب المتخيّل ليهودى لا اسم له فى رواية ناش **المسافر عثر الحظ**، التى نشرت سنة 1596. ويوضح جرينبلات أن خيالية هذا الوصف أو واقعيته تغير "علاقتنا الأخلاقية بالنص" تغييرًا جذريًا؛ لذا يتعين على النقد الأدبى الجاد أن يتمكن من التعبير عن مثل هذه الضرورات. وهكذا تمحورت ممارسات جرينبلات النقدية حول السعى من أجل التوصل إلى "مجموعة جديدة من المصطلحات" قادرة على التقاط الأصداء والعجب والدهشة التى تخلِّفها فينا الأعمال الفنية ونحن نتبع "تذبذبها" بين المناطق المختلفة للغة وحدودها الفاصلة. وهكذا يكتب جرينبلات بالمشاركة مع جيل جان أنه "يمكن للأدب، فى ظروف بعينها، أن يدفع بوضوح فى اتجاه مضاد للمصلحة والإيديولوجيا، بل إنه فى بعض الأحيان يقوم تحديدا بوظيفة النقيض".[١٧] لا يكاد هذا التعليق يقترب مما وصفه أحد النقاد "بعبادة السوق" فى نهاية التاريخ، حيث أنه لا يمثل أكثر من رفض براغماتى لإيديولوجيا جامدة تهدد باحتواء مسبق لموقف الفرد. كما أن تهمة

---

[١٧] Greenblatt and Gunn (eds.), *Redrawing the Boundaries*, p.6.

العودة إلى جريمة الرأسمالية لا تخلو من مفارقة ساخرة، خاصة بعد أن رحبت الصحافة البريطانية برئاسة جرينبلات تحرير سلسلة نورتون لأعمال شكسبير (المبنية على طبعة أكسفورد)، ووصفت الأمر بأنه انقلاب ماركسى شامل على تقديس كل ما يتعلق بشكسبير. وقد دق روبرت سمالوود وريكس جيبسون أجراس الخطر منذرين بعودة "الماركسيين الجدد." فى حين نقل عن مصدر لم يذكر اسمه قوله إن هذا العمل مثل "دعوة الذئب لدخول حضانة الأطفال."[١٨]

ردود النقد النسوى والأصوات المنشقة

احتفظت المداخل النسوية للأدب الحديث المبكر بحوار مع التاريخية الجديدة يتسم بالحرص والتشكك، وإن شاركتها الاهتمام بتسليط الضوء على المهمّشين والمستبعدين والمقهورين. وفى ما يمكن أن يطلق عليه أول مجموعة من النقد الشكسبيرى النسوى التى ظهرت بعنوان **دور المرأة** (1980) ،كان الاشتباك بالتاريخ مجرد اشتباك عابر. أما جولييت دوسينبر فى كتابها **شكسبير وطبيعة المرأة** (1975) ،فقد رأت إن مسيحية عصر الإصلاح الدينى زرعت مبدأ المساواة بين الجنسين فى المنزل. وفى كتابها **النساء وعصر النهضة الإنجليزية: الأدب وطبيعة النساء، 1540–1620** (1984) قالت ليندا وودبريدج أن ثقافة عصر النهضة مالت إلى قبول "هيمنة الذكور" وإقراراها، فى حين اتخذت ليزا جاردين فى كتابها **ما زلنا نثرثر عن البنات: النساء والمسرح فى عصر شكسبير** (1983) "رأيًا وسطاً" بين هذين الموقفين المتناقضين، حيث قالت: إن النساء تحملن مسؤولية منزلية متزايدة فى ظل الثقافة البيوريتانية [المتزمتة] تتناسب مع انهيار سلطتهن[١٩] غير أن هذه الدراسات الرائدة أكدت الاحتياج إلى فحص أدق وأكثر تعمقًا فى

---

١٨ Richard Wilson, 'Historicising the New Historicism", in Richard Wilson and Richard Dutton (eds.), *New Historicism and Renaissance Drama* (London and New York: Longman, 1992), p.9; *The Sunday Times*, 6 April 1997, p.7.

١٩ Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1983). p.116.

الأوضاع التاريخية وتجارب النساء فى مجتمع عصر النهضة وأدبه. وقد قالت كاثلين ماكلوسكى فى مقالتها "الشاعر الأبوى الجوّال"، التى تتسق فى منظورها مع وودبريدج: إن تنظيم المشاعر فى مسرحية **الملك لير** مركب بحيث ينحاز ضد شخصيات النساء بصورة تحول دون أية قراءة نسوية للمسرحية على الإطلاق. فى حين أوضح دوليمور فى كتابه **التراجيديا الراديكالية** أن المواعظ النقدية حول ما تثيره المسرحية من شعور بالشفقة، تحجب حقيقة أن لير يشفق على "المتشردين الفقراء المعدمين" فقط لأنه مر بتجربة مشابهة من العوز والحرمان. وهنا ترى ماكلوسكى أن الشفقة تنتزع بعنف بسبب هيكل المسرحية الذكورى.[٢٠] فى حين لا تجد آن تومسون فى مقالتها "هل توجد نساء فى مسرحية الملك لير؟" جوابًا سهلاً على السؤال، ولكنها تطلب من الناقدات النسويات أن يواصلن المحاولة فلا يعرضن عن المسرحية تمامًا.[٢١]

ومن بين الدراسات التى تواجه هذا التحدى بامتياز وتثرى القارئ، دراسة جانيت أديلمان **اختناق الأمهات**(1992)، حيث تطوع الكاتبة بعناية منظورها النفسى أساسًا لتقديم قراءة تاريخية لشكسبير، ومفاد حجّتها أن وصف لير لابنته جونوريل بأنها "مرض فى لحمي" ثم صرخته "هِستريكا باسيو"* hysterica passio، بالإضافة إلى إشاراته المتعددة إلى أجساد النساء، كلها تعبر عن خيالات مظلمة وقلقة، عن أصول أمومية مكبوتة يستشعرها فى أعماقه الدفينة. يجد الملك لير أن "وجود الأنثي" يسكن جسده[٢٢] وقد انتقدت الناقدات النسويات التاريخية الجديدة

---

٢٠ Kathlee McLuskie, "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*", in Dollimore and Sinfield (eds.), *Political Shakespeare.*

٢١ Ann Thompson, "Are There Any Women in *King Lear*?", in Valerie Wayne (ed.), *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), pp.117-128 (p.126).

* "هِستريكا باسيو" مصطلح طبى لاتينى استخدم فى العصور الوسطى وفى زمان شيكسبير للدلالة على مرض يصيب الأمهات الحوامل فينتفخ البطن بما قد يؤدى إلى الاختناق. [المحررة].

٢٢ Janet Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest* (London: Routledge, 1991).

لإحجامها عن وضع خطوط فاصلة تميز على أساس النوع، وهو الأمر الذى وسع من دائرة السجال وفى مقالتها "هل نحن تاريخيون بعد؟" تأخذ كارولين بورتر على التاريخية الجديدة حصر اهتمامها فى "مجموعة واحدة من أشكال الخطاب"، تلك المكوِّنة "للأيديولوجيا المهيمنة" فى النصوص الأدبية؛ وفى مقالتها التالية "التاريخ والأدب" تقول إن علينا قراءة الأصوات المقاوِمة بوصفها "متعددة الطبقات"، لا معارِضة كليةً ولا تم احتواؤها تمامًا. وتعرض ليزا جاردين فى كتابها **قراءة شكسبير قراءة تاريخية**، وكأنها تجيب على سؤال بورتر، دراسة تاريخية للأدب بالقدر الذى نتمناه، فيأتى فصلها الأول عن مسرحية عطيل: "لماذا يسميها عاهرة؟" ليركِّز على الوضع الخاص الذى ترفض فيه ديدمونة تلميحات إياجو بأنها داعرة. وتوضح جاردين من قراءاتها لقضايا من أرشيف محكمة دارام الكنسية أن التشهير أو القذف العلنى يمكن أن "يصبح واقعًا" إذا لم يتم الرد عليه علنًا، فالكلمات يمكن أن ترقى إلى مستوى "الأحداث" إذا لم يتم إنكارها على الملأ، حيث تتطلب الروايات المتنافسة عن الخطأ واللوم أن يتم نفيها فى سياق المجتمع، والأساس الذى تنطلق منه جاردين هو أن الظرف التاريخى يشكل الكلمات فيحوِّلها إلى أحداث فى مسرحية عطيل. إن دفاع ديدمونة عن براءتها تم فى الخفاء (على عكس دعاوى بيانكا بالبراءة) وبمجرد تحوّل الشك العلنى إلى يقين، تموت ديدمونة "ميتة ساقطة بالرغم من كل براءتها."[٢٣] تقول جاردين أنها تتبعت عبر النصوص التاريخية والأدبية نوعًا من الحركة الأنطولوجية التى تحكم الوسيط الفاعل التاريخى، وهى الحركة التى تتضح فى الوضع القضائى للتشهير فى عصر النهضة. فلا يستطيع الناقد أن يعيد الوساطة الفاعلة إلى شخصية الأنثى، ولكنه قد "يسترجع" التعرُّف على أسلوب للتشهير ضد النساء وطبيعة أدائه، من خلال تحديد مواقع "التجريس فى التقنيات" القائمة فى مسرحية عطيل. وبالنسبة لجاردين يصف هذا "الاسترجاع" الطريقة التى تكتمل بها الدائرة التفسيرية التى تربط الماضى بالحاضر. غير أن شكواها الموجّهة ضد نقاد

---

٢٣ Lisa Jardine, *Reading Shakespeare Historically* (New York and London: Routledge 1996), p.31.

التاريخية الجديدة من أمثال جرينبلات تتمثل فى أنهم عند تنفيذهم مشروعات مشابهة للاسترجاع يميلون إلى قبول الشفرات الجاهزة لعصر النهضة حول النساء وتكوينهن الجنسى. وتقول جاردين إن نقد مسرحية **هاملت** قد قبل دون جدال استياء هاملت من أمه: "إن ميول جيرترود *الجنسية* **تقنعها** هى نفسها بذنبها." وهكذا يتعيّن على التاريخية النسوية أن تقدم نقدًا مستمرًا "للتوجّه السياسى نحو إنكار المسئولية عن المقهورين ... وتحميلهم ذنب ما يعانون منه من أزمات".[٢٤]

ونلاحظ شواغل أخلاقية مشابهة للمهتمين بإنطاق تجارب المثليين من الرجال والنساء فى الماضى، فيقدم كتاب جوناثان جولدبيرج **سدوميات** وكتاب بروس سميث **الرغبة المثلية فى إنجلترا فى عصر شكسبير** (1991) قراءات مفصلة تستند إلى براهين قوية على الإيروتيكية المثلية فى أعمال توماس وايت وإدموند سبنسر وكريستوفر مارلو ووليام شكسبير وغيرهم. كما تتبع فاليرى تراوب زعم آلان براى بأن السحاقية غير مرئية فى تاريخ عصر النهضة وأدبه، وتتصدى له بحجّة مقنعة مفادها أن محو السحاقية مسجل فى مسرحية **حلم ليلة صيف**، حيث تتوارى علاقة هيرميا بهيلينا وراء قصة ليساندر وديميتريس، لينتهى الأمر بوداع حزين مع تحوّل المسرحية بما يشبه المرثية باتجاه العلاقة بين الرجل والمرأة التى تتكلل بالزواج. وفى دراسة حديثة بينت كاثرين بلزى فى مقالتها "إغواء كليوباترا" أن الصبيان على متن قارب كليوباترا، الأشبه بالأطفال المجنّحين (الـــputti)* فى لوحات عصر النهضة، يسهمون بشكل ضمنى فى تصوير الغواية الأنثوية.

وإن كان النقد النسوى قد تمثّل بشكل جزئى بعض النماذج المعرفية التى قدمتها التاريخية الجديدة، إلا أن مدارس الأخرى رفضت هذه النماذج تمامًا. وبشكل عام، رفض نقاد مثل وليام

---

٢٤ المرجع السابق ص ٣٨ و٤٧ و١٥٧.

* putti جمع ومفردها putto وهى كلمة إيطالية تشير إلى الأطفال المجنحين، وتوحى الأجنحة على ما يبدو إلى أصلهم السماوى. وعادة ما ترتبط هذه الصورة بالحب، بل ومن الأرجح أنها مستلهمة من إيروس إله الحب اليونانى القديم والمعروف لدى الرومان باسم كيوبيد. [المحررة]

كيريجان وإدوارد بيختر وريتشارد ليفين وبريان فيكرز، ومؤخرًا هارولد بلوم، التاريخية الجديدة فكانوا من أبرز المعارضين لها. ولقد أدان معظمهم، وإن لم يكن جميعهم، التاريخية الجديدة بسبب توجّهاتها السياسية والتزامها باليسار، واستعراضها النظرى، واستخدامها لأسلوب بعيد عن التلقائية منشغل بنفسه، يكثر من النوادر. ولكن علينا، إن أردنا العدل، أن نعترف بأن أيًا من هؤلاء المعارضين لم يتمكن من تقديم حجج أكثر إقناعا من الإسهام النظرى للتاريخية. ومن الناحية الأخرى اعتبر النقاد اليساريون، من أمثال والتر كوهين وريتشارد ويلسون، أن التاريخية الجديدة غير ماركسية التوجه بالقدر الكافى، بل إن الالتزام بقضية المهمّشين دفعت باركر إلى نقض شامل يتناول فيه جرينبلات فى تذييل دراسته عن العنف فى الأدب والثقافة الحديثة.

الرومانسية والتحول التاريخى

منذ نشر كتاب مارلين باتلر **الرومانسيون والمتمرّدون والرجعيون (1981)**، وهو الكتاب الذى شكّل تحوّلاً حاسمًا فى تناول الأدب الرومانسى، معلنا القطيعة مع تناول النقد الجديد والتحليل النفسى والنقد الشكلانى للموضوع، تكاثرت الدراسات التاريخية للرومانسية تكاثرًا مذهلاً.[٢٥] ويرى جيروم ماكجان فى كتابه **الإيديولوجيا الرومانسية (1983)** أن من آثار المفاهيم

---

٢٥ David Aers, Jonathan Cook and David Punter, *Romanticism and Ideology: Studies in English Writing 1765-1830* (London: Routledge &Kegan Pual, 1981); Jerome McGann, *The Beaty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1985); Marjorie Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems, Fours Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Clifford Siskin, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York and London: Oxford University Press, 1988); Vivien Jones, "Women Writing Revolution: Narratives of History and Sexuality in Wollstonecraft and Williams", in Stephen Copley and John Whale (eds.), *Beyond Romanticism: New Approaches and Contexts, 1780-1832* (New York and London: Routledge, 1992), pp.178-199; Robin Jarvis, "Wordsworth and the Use of Charity" in Copley and Whale (eds.), *Beyond Romanticism*, pp.200-236; Mary A. Favret and Nicola J. Watson (eds.), *At the Limits of Historicism: Essays in Cultural Feminist and Materialist Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

الرومانسية على النقد المعاصر استمرار فكرة أن الشعر و"أطلال التاريخ"[٢٦] ضدّان. أما دراسة ديفد سيمبسون **خيال وردزورث التاريخى** (1987) فتغطى القصائد المهمة، ولا تترك فرصة للتنبيه إلى صلات القصائد بأنواع شتى من الخطاب الاجتماعى حول العمال والملِكيّة، وإعادة توزيع الأراضى الزراعية وفضيلة المدنية، والثورة الفرنسية، والتشرد، والتعليم والدين. يسبق هذا الكتاب ومقال آخر للكاتب بعنوان "النقد الأدبى والعودة إلى التاريخ" مؤلَّفين أساسين فى اشتباك التاريخية بالرومانسية، وهما **إعادة التفكير فى التاريخية** (1989) الذى اشترك فى وضعه مجموعة من المؤلفين، وكتاب آلان ليو العظيم **وردزورث: حس التاريخ** (1989). ويأتى الفصل الذى كتبته مارجورى ليفنسون بعنوان "التاريخية الجديدة: العودة إلى المستقبل"، فى الكتاب السابق ذكره، كى يضع النقلة التى شهدتها الدراسات الرومانسية نحو التاريخ، فى سياقها، كما تتتبع الكاتبة فى قصيدة "العالم معنا جدا"، وهى من قصائد وردزورث الغنائية المكتوبة فى قالب "السوناتا"، "خلخلات" تاريخية رغم ما فى القصيدة من هدوء لا يشى إلا بهدف جمالى صرف.[٢٧] وفى طبعتى 1807 و1815 من ديوانه نقل وردزورث هذه القصيدة من بين مجموعة السونيتات السياسية ووضعها تحت عنوان "منوعات"، وهى الحركة التى قرأتها ليفنسون على أنها محاولة لتبديد الروابط بين التاريخ والسياسة تمامًا. كما تضيف أن وردزورث استكمل المقاطع الشعرية الأربعة الأولى من "قصيدة من وحى الأبدية" فى يوم توقيع اتفاقية سلام آميان، فتجد فى البيت الحزين الذى يقول: "إلى أين هرب وميض الحلم؟" حنينا خافتا إلى عنفوان ثورى تبخّر.

ويورد ليو نماذج مماثلة وأكثر تفصيلاً لمثل هذه الحجج، تأكيدا لدعواه أن التاريخية الجديدة بشكل عام هى نوع من أنواع الشكلانية تصنع أنماطًا، أى أنها نوع من أنواع النقد

---

٢٦ Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983), p.137.

٢٧ Marjorie Levinson, "The New Historicism: Back to the Future", in Marjorie Levinson, Marilyn Butler, Jerome McGann and Paul Hamilton (eds.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History* (Oxford: Basil Blackwell, 1989).

المكرّس لخلق صورة ممتازة لنفسه ولبنيته اللغوية، مما يفقده مصداقيته كدليل للماضى يمكن الاعتماد عليه.[٢٨] إن وردزورث كما يراه ليو، يتردد مرارا بين قومية إنجلترا وقومية فرنسا، بحيث يتورط فى "سياسة الحافة حيث لا يذهب المرء بالانشقاق إلى مداه ولا يتم احتواؤه تماما."[٢٩] ويمزج ليو فى قراءته التاريخية لوردزورث بين النقد الشكلانى والسيرة والتاريخ، مع قراءة دقيقة لكل قصيدة على حدة.

ويقول على سبيل المثال إن قصيدة وردزورث "تم تأليفها على جسر ويستمينستر" تسجل ثلاث عمليات: التذكّر والنسيان واستعادة الذكريات. فوفقًا لليو ما تتذكره القصيدة هو تلك "المشاكل والكوارث" التى ورد ذكرها فى يوميات دوروثى وردزورث [أخت الشاعر] سنة 1802، أما "النسيان" التالى فى القصيدة فيحدث بتغيير وردزورث (فى طبعتى 1807 و1815) تاريخ القصيدة من 1802 إلى 1803، حيث ينتزعها هذا التغيير من مجموعته الشعرية السياسية "سونيتات مُهداة إلى الحرية". أما فيما يصفه ليو "باستعادة الذكريات"، الواضح فى الطبعات التى نشرت بعد سنة 1838، فإن وردزورث يتذكر التاريخ وينساه مرة أخرى، فيعيد تغيير تاريخ القصيدة فى العنوان إلى تاريخها الأصلى 1802، فيربط بين حلمه بمدينة فاضلة خاصة ووعيه "بصوت الشعب"[٣٠]. غير أن ما يحذفه ليو من قراءته هو أهم ذكرى على المستوى التاريخى من الذكريات التى تسترجعها دوروثى عن سنة 1802، حيث تقول: "لقد كانت سنة سيئة على مستوى حصاد الجُنجل، كما أخبرتنى إحدى السيدات كانت تركب الحافلة معى قائلة: "إنه لأمر محزن للفقراء، لأن جنى الجُنجل من حصاد المرأة، فالعمل فيه يوفر فرص عمل للنساء والأطفال"".[٣١] ولكن

[٢٨] Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History* (Stanford: Stanford University Press, 1989), p.466; Liu, "The Power of Formalism: The New Historicism", *English Literary History* 56.4 (1989), pp.721-772.

[٢٩] المرجع السابق ص. ٤٢٨.

[٣٠] المرجع السابق، ص ٤٩٦.

[٣١] E. de Selincourt, *Journals of Dorothy Wordsworth,* vol. I (London: Macmillan, 1952), p.173.

الأمر اختلف هذه السنة كما تقول هذه المرأة ضمنًا. غير أن مسألة عمل المرأة هذه التى نسمع عنها من حديث امرأة لامرأة أخرى لا تظهر فى قصيدة وردزورث، ولا فى قراءة ليو، مع أن القصيدة ذاتها تؤنِّث المدينة النائمة وتضفى عليها مسحة إيروتيكية: "هذه المدينة الآن ترتدى كالثوب/ جمال الصباح؛ صامتةً، عاريةً ... لامعة." هذه الأصداء من شعر هيريك تتناقض مع الشمس [وهى اسم مذكر فى اللغة الإنجليزية] والنهر اللذين يتصفان بصفات ذكورية، وتجعل من انعدام عمل للمرأة أمرًا طبيعيًا، فهى مستغرقة فى نوم هادئ. ولكن وراء تصوير القصيدة للقوة النسائية فى انحسارها ("كل هذا القلب الجبار يرقد دون حراك") توجد ظروف مادية تاريخية محددة، ألا وهى الفقر والبطالة، التى لم يفصح عنها الشاعر– الناقد (وردزورث – ليو)، بل ظهرت من خلال الصحفية دوروثى التى تعى التاريخ فيما تراه، ومن خلال رفيقتها فى السفر.

خاتمة

تستعصى التاريخية الجديدة على التحديد، بل إنها غير راغبة فيه– فهى ليست مدرسة للفكر النقدى ولا هى حركة، ولا هى حتى، فى واقع الأمر، منهجًا نقديًا. إن القلق الذى نشعر به حيال اسمها، حتى بين من يزعمون ممارستها، يتطلب الحذر عند تلخيص اهتماماتها. وإذا كان الجدل القائم حول الانشقاق والاحتواء يعتبر الآن جدلاً عقيمًا، فلم يتضح بعد بديل لهذا المفردات يكون أكثر مرونة وإحاطة باحتياجات التحليل الأدبى التاريخى. يميل التيار المضاد للنزعة الإنسانية الذى انعكس فى الكثير من نظريات لاكان وألتوسير وفوكو – وكلهم إلى حد ما من السابقين على التاريخية الجديدة – إلى إلغاء إمكانية الفاعل الإنسانى ووساطته، أو على الأقل تحديد حركته بين تراكيب اللغة الأوسع والإيديولوجيا والخطاب. واستثناءً لعمل ليزا جاردين، يظل الوسيط الفاعل مشكلة نقدية أمام كل من حاول القراءة من أجل العثور على علامات دالة على المعارضة أو الخلاف. ولا يبدو أن هناك إجماعًا بعد بشأن ما تنتظره التاريخية الجديدة فى

المستقبل، على الرغم من أن ما أثارته من اعتبارات أخلاقية يمكن أن يشكِّل أرضية للحوار مستقبلا بين الماركسيين وأصحاب النزعة الإنسانية والنسويين.[٣٢] وربما يكون الإنجاز الباقى فى إرث التاريخية الجديدة هو اكتشافها ما للغات وأشكال الخطاب والمفردات – سمها ما شئت– من حضور قوى فى التاريخ الثقافى، يتجاوز لحظة صياغتها بما له من آثار وأصداء. وعندما تتضافر هذه الآثار والأصداء فى إطار اللغة وضروراتها– فى سياقات غير متوقعة وفى الشذرات وفى النوادر – فإنها تكشف بجلاء تام الظلم الذى تنطوى عليه هذه الأشكال من الخطاب.

---

٣٢ انظر/ى:
Greenblatt, *Learning to Curse*, introduction, pp.1-15; Jonathan Dollimore, "Shakespeare and Theory', in Ania Loomba and Martin Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares* (New York and London: Routledge, 1998), pp.259-276; Lawrence Buell, "Introduction: In Pursuit of Ethics", *PMLA*, Special Topic: Ethics and Literary Studies 114.1 (1999), pp. 7-19.

الفاشية والنقد الأدبى

أورتوين دى جراف وديرك دى جيست

وإيفلين فانفراوسين

ترجمة: **محمد هشام**

يرتبط علم الجمال الفاشي، أو بتعبير أدق علم الجمال الذى يستلهم المفاهيم الفاشية للأمة والمجتمع والجوهر الإنسانى، ارتباطاً وثيقاً ومعقداً بالفكر النقدى فى القرن العشرين. ويناقش هذا الفصل منشأ ومغزى العناصر الفاشية فى النقد الأدبى وعلم الجمال فى القرن العشرين. وهو يقدم تحليلاً لنظريات الفن التى تعبر عن الأيديولوجية الفاشية أو تكتفى بتقبلها، مع أخذ الإطار الوطنى البلجيكى كحالة لدراسة نمو الأفكار الفاشية وانتشارها وصداها الثقافى.

مفهوم الفاشية

يستمد تعبير "الفاشية" قوته من خليط متنافر لا يخلو، مع ذلك، من الجدة وعدم الدقة. فقد ظهر حزب موسولينى الفاشى على الساحة فى عام 1919، منظماً نفسه كشق حاسم فى النسيج المزركش الفضفاض، الذى فشلت الأيديولوجيات الليبرالية والمحافظة والاشتراكية فى أن تغطى به الساحة السياسية. وسرعان ما اكتسب وضع الأيديولوجية البديلة القابلة للحياة، تسانده قوة سياسية متميزة جعلتها مسيرة "الزحف على روما" التى قامت بها، فى أكتوبر 1922، أول حركة فاشية "'تستولى' على السلطة بشكل مستقل".[١] واحتفظت كلمة "الفاشية" بمعناها كاسم لظاهرة سياسية متميزة جديدة كل الجدة، على الرغم من الالتباس اللغوى الناجم عن استخدامها كاسم جنس. ومن المفارقات أن المصطلح العام "الفاشية" ما زال يؤدى وظيفة

---

(١) Roger Grifhn, *The Nature of Fascism* (London; Pinter, 1991), p. 21.

الاسم العلم على الرغم من استعماله بطريقة فضفاضة كتسمية شاملة تشير إلى كل ما ينتمى إلى "اليمين" من ناحية، بل وحتى إلى المعتقدات الأيديولوجية "غير المستساغة" على وجه العموم من ناحية أخري، وذلك برغم المحاولات العديدة المبذولة فى مجال تحرى دقة المصطلحات التى تسعى للتمييز بين أهلية الاسم العلم المشكوك فى صحتها وبين الخصائص العامة التى تمثل "الحد الأدنى الفاشي".[٢]

ويتبين ما يحيط بالفهم العام للفاشية من خلاف بأوضح صورة فيما يتعلق بألمانيا وفرنسا. إذ يُفترض عموماً أن النظام الاشتراكى القومي، الذى تولى السلطة مع تعيين هتلر مستشاراً فى عام 1933، هو مثال نموذجى للفاشية، بينما يطعن عدد من الباحثين فى هذا الافتراض، سواء بالقول بوجود تمايز بين الحركات التى تقارب النموذج النازى والحركات الأقرب إلى "النمط الفاشى الإيطالي"،[٣] أو بالقول بأن هذا الاختلاف حاسم إلى حد يجعله اختلافاً مطلقاً.[٤] وبالمثل، لم يُحسم الجدل بين الباحثين حول الأصول التاريخية للفاشية قبل ظهورها كنظام سياسي. ولعل أبرز نقطة للخلاف فى هذا الصدد فرضية زيف ستيرنهِل Zeev Sternhell أن "المهد الحقيقى للفاشية" يقع حتماً فى فرنسا.[٥] ويقول ستيرنهِل إن طبيعة أية عقيدة سياسية "تكون دوماً أوضح فى تطلعاتها منها فى تطبيقها"، وفى فرنسا، فى "المعمل الأيديولوجى الكبير للعصر الجميل" La Belle Epoque وجدت التطلعات الفاشية أكمل تعبير لها، وهو ما يساعد أيضاً فى فهم أسباب الانتشار الملحوظ لصيغ كثيراً ما تتسم بالوضوح الشديد للفاشية فى فرنسا فى النصف الأول من القرن العشرين.[٦]

(٢) Zeev Sternhell, *Ni droite, ni gauche: l'idéologie fasciste en France*, rev. edn Complexe, 19 p. 57.:(Brussels1987),

(٣) Stanley Paine, "Fascism in Western Europe" in Walter Lacqueur (ed.) *Fascism: A Readers Guide* (London: Wildwood House, 1976); P. 301.

(٤) انظر/ى، على سبيل المثال:
Zeev Sternhell, 'Fascist Ideology', in Lacqueur (ed.), *Fascism*, p. 317.

(٥) Zeev Sternhell, Mario Sznajder and Maia Ashén, *Naissance de l'idéologie fasciste* (Paris: Gallimard, 1989), p. 19

(٦) Sternhell, Ni droite, pp. 29, 59.

وليس فى نيتنا هنا مناقشة هذه المسائل المهمة المتعلقة باستجلاء التاريخ والمفاهيم، ومن ثم فنحن نقترح أن يكون مرجعناً هو محاولة روجر جريفن Roger Griffin لصياغة "نموذج مثالي" للفاشية. فاستخدام جريفن لأسلوب "التجريد النموذجي"، مصحوباً كما هو الحال بتفسير بالغ الوضوح للثقافة الفاشية، يتمتع بميزة كبيرة من حيث المرونة الكافية لاحتواء معظم الاستخدامات السياسية غير الرسمية للمصطلح (بما فى ذلك تطبيقه على الاشتراكية القومية) ومن حيث الحساسية الكافية لمنظور ثقافى واسع، وهو الأمر الذى يتيح لنا التركيز على الالتقاء المحدد بين السياسة الفاشية والنقد الأدبي.[٧] والنقطة المحورية فى تعريف جريفن هى وصف "الجوهر الأسطوري" للفاشية بأنه "شكل متناسخ من القومية المتطرفة الشعبوية".[٨] ففى "الرؤية التعبوية" للفاشية، يُنظر إلى "الأزمة (المتصورة) للأمة" على أنها "دلالة على آلام المخاض لولادة نظام جديد" ستنهض "الجماعة القومية" فى إطاره "كالعنقاء من رماد نظام الدولة المفلس أخلاقياً والثقافة المتفسخة المرتبطة به".[٩] والأسطورة الفاشية شعبوية من حيث أنه "حتى لو كان من يقودونها نخبة صغيرة من الكوادر أو 'طليعة' نصبَّت نفسها فى هذا الموقع... [فالفاشية] تعتمد على "سلطة الشعب" كأساس لشرعيتها"، وهى قومية متطرفة من حيث إنها تتجاوز "ومن ثم ترفض كل ما يتفق مع المؤسسات الليبرالية أو مع تراث النزعة الإنسانية التنويرية الذى يدعم هذه المؤسسات."[١٠]

وفى هذا "القالب من الأيديولوجية الفاشية"، يجرى التأكيد بدرجات متفاوتة على عدد من الخصائص الأخرى فى حالات متمايزة من السياسة الفاشية: فالفاشية مناهضة لليبرالية ومناهضة للتوجهات المحافظة فى الوقت نفسه، لكنها لا تضع نفسها بالضرورة فى عداء مع

---

(٧) وانظر/ى أيضاً:

Roger Griffin, ‘Staging the Nation’s Rebirth: The Politics and Aesthetics of Performance in the Context of Fascist Studies’, in Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925—1945* (Providence: Berghahn, 1996).

٨ Griffin, *Nature of Fascism*, p. 26.

٩ Roger Griffin (ed.), *Fascism*, Oxford Readers Series (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 3.

١٠ Griffin, *Nature of Fascism*, pp. 36—37.

الاشتراكية (بل هى بالأحرى تزعم أنها تُخلِّص الاشتراكية "الحقيقية" مما ألحقته بها الشيوعية من تشويه وتجند أنصارها من كل طبقات المجتمع)؛ وهى تحبذ العمل السياسى الذى يقوم على الجاذبية الشخصية ويتمحور حول شخصية الزعيم؛ وهى مناهضة للعقلانية؛ وهى عنصرية فى "احتفائها بما تزعمه من فضائل أو عظمة لأمة أو ثقافة يُعتقد أنها ذات وحدة عضوية"، ومع ذلك فهى لا تستبعد شكلاً من أشكال الدولية يُفهم على أنه "رابطة مع الفاشيين فى الدول الأخري"؛ وهى انتقائية إلى حد بعيد نظراً لافتقارها إلى مصدر معترف به ومقبول عموماً، مثل المكانة التى يحتلها ماركس بالنسبة للاشتراكية؛ وهى أخيراً، ولعل هذا أبرز خصائصها–شمولية.[١١]

وقد كانت الفاشية فعلاً، كما قال ستيرنهِل، هى "أول نظام سياسى يصف نفسه بأنه شمولي، تحديداً لأنه يشمل جميع أوجه النشاط الإنساني"، و"يمثل نمطاً للحياة"، و"يهدف إلى خلق مجتمع من نوع جديد وإنسان من نوع جديد".[١٢] ويشمل هذا عدة أمور من بينها "خلق آلة انتخابية لتصنع إجماعاً من خلال الدعاية والتلقين"[١٣]، وفى هذا الصدد تكتسب علاقة الفاشية بالفن أهمية قصوي. فإذا كانت الفاشية تعتبر نفسها الرد الشامل على ما تعتبره أزمة تاريخية، فلابد لها من أن تحاول أيضاً السيطرة على أشكال تمثيل representations تلك الأزمة وما تبشر به من علاج لها؛ ومن أجل تحقيق الهيمنة الكاملة فى مجال التمثيل لابد لها من أن تتعامل مع الآليات التمثيلية الفعلية المعنية بإنتاج وإعادة إنتاج الأسلوب "العدواني" تحديداً، والذى يعبر عن "قيمها الأخلاقية والجمالية الجديدة".[١٤] ومن شأن عدم تماسك هذه القيم منهجياً فى كثير من الأحيان أن يعطى أهمية خاصة لهذا البرنامج التمثيلى الشمولي. وقد قيل إن "الفاشية تحتاج إلى وفرة فى الإنتاج الجمالى لستر عدم استقرار جوهرها الأيديولوجى الذى لا سبيل إلى استقراره والتعويض عن تلك الهشاشة وسد ما تتركه من فجوات".[١٥]

---

١١ Griffin, *Fascism*, pp. 4—8

١٢ Sternhell, 'Fascist Ideology', p. 337.

١٣ Griffin, *Fascism*, p. 6.

١٤ Sternhell, Sznajder and Ashen, *Naissance*, p. 27.

١٥ Jeffrey T. Schnapp, 'Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution', in Richard. J. Golsan (ed.) *Fascism, Aesthetics, and Culture* (Hanover, N.H.: University Press of New England, 1992.), p. 3.

وبقدر ما تتعلق ممارسة التمثيل على وجه الخصوص بمجال الفن، ينبغى للفاشية أيضاً أن تخضع الفن لحكم النقد، وينبغى لدراسة الفاشية أن ترصد المعايير التى تستخدمها فى هذا الحكم.

علم الجمال والأدب والنقد الأدبى

وقد أضحت الإشارة إلى وصف فالتر بنيامين Walter Benjamin للفاشية عام 1936 بأنها "إضفاء للطابع الجمالى على السياسة"[١٠] أشبه بواجب طقسى للبحوث فى العلاقة بين الفاشية والفن. وربما كان من الممكن تمييز اتجاهين فى تفسير هذه العبارة المأثورة عن بنيامين، أولهما يبدأ من النص الذى يستخدمه بنيامين فى توضيح دعواه، أى تحديداً تمجيد الكاتب المستقبلى الإيطالى فيليبو توماسو مارينتّى Filippo Tommaso Marinetti للحرب على أنها تجربة للامتياز الجمالي. ومن شأن أخذ أحكام مارينتّى فى هذا الكتيب على علاتها أن يؤدى إلى فهم الجماليات الفاشية على أنها انغماس متطرف متعمد فى العنف باعتباره عملية الصياغة الحاسمة من جانب الحداثة للجمال نفسه. وبرغم أنه ليس من الصعب العثور على أمثلة صارخة مناسبة من العقيدة الجمالية الفاشية تدعم هذا التفسير، فإنه يميل إلى تقليص تأثير الجماليات الفاشية من خلال تصويرها على أنها انحراف يسهل التعرف عليه، ويتسم بأنه غريب بشكل جلى على تطور الجماليات الحقيقية. أما الاتجاه الثانى فى تفسير تحليل بنيامين فيستلهم سبيله من إصراره على أنه ينبغى قراءة الجماليات الفاشية بطريقة جدلية، أى مع إيلاء انتباه خاص للعمليات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المحددة لها. ويشمل هذا بالنسبة لبنيامين إدراك أن التمجيد الجمالى للحرب، بغض النظر عن كونه خروجاً على المألوف له خصوصيته حتى لو كان مؤثراً، هو التتويج المنطقى للعمليتين المتلازمتين المتمثلتين فى التعبئة الجماهيرية وإضفاء الطابع البروليتارى الذى يكشف التناقض بين زيادة الرأسمالية

١٠- Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', *Illuminationen: ausgewählte Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977), p. 169

لوسائل الإنتاج، ورفضها إعادة تنظيم توزيع الثروة جذرياً: "الحرب هى وحدها التى تتيح إمكانية تعبئة الوسائل الفنية للحاضر بأكملها مع الحفاظ فى الوقت نفسه على علاقات الملكية."[١٧]

وتكمن قوة هذا التشخيص فى أنه يولى الاعتبار فى وقت واحد للحدة الهدامة للغاية فى الجماليات الفاشية، واستراتيجياتها البديلة المتنوعة لتمثيل جماهير الحداثة وفقاً لتصور يوتوبيا فاشية، بما فى ذلك إيثارها للنصب التذكارية، وولعها بالطقوس الجماعية والمهرجانات والكرنفالات والمعارض، وعدائها الحاد للفردية أو باختصار عبادتها للشعب على أنه المادة الخام العضوية التى يمكن بها إعادة صياغة الهيئة السياسية بعد الصحوة التى خلقتها الأزمة السياسية. ويعبر بنيامين عن هذا بقوله إن "الجماهير لها حق فى تغيير علاقات الملكية، والفاشية تريد تعبيراً عن الجماهير مع الحفاظ على هذه العلاقات فى الوقت نفسه."[١٨] وبهذا ينسب بنيامين إلى الفاشية أيديولوجية جمالية مكتملة الأركان (وليس مجموعة مختلطة من الأساليب الجمالية غير الناضجة)، ويدعونا بذلك إلى أخذ الجماليات الفاشية مأخذ الجد الفائق، وإدراك بعثها بطريقة شعبوية حادة لهالة الأصالة وسطوة الروح العبقرية الدافعة التى كانت، حسب التحليل المادى التاريخى لبنيامين، مرتبطةً تقليدياً بالفن فى أذهان الناس فى الماضي.

وهناك ميل مماثل إلى حمل الجماليات الفاشية على محمل الجد يتبدى فى دراسات بديلة ترصد صيرورة الجماليات الحديثة نفسها، بدايةً بعرضها النقدى فى أعمال إيمانويل كانط، ومروراً بإعادة صياغتها على يدى فريدريك شيلر، ووصولاً إلى تحريفها المنهجى فى أعمال المنظرين النازيين من أمثال جوزيف جوبلز الذى اشتهر عنه قوله "رجل الدولة فنان أيضاً، فالشعب بالنسبة له كالحجر بالنسبة للنحات... السياسة هى الفنون التشكيلية للدولة مثلما

١٧ المرجع السابق، ص. ١٦٨.

١٨ المرجع السابق، ص. ١٦٧—١٦٨.

التصوير هو الفن التشكيلى للون... تحويل جمهور إلى شعب وشعب إلى دولة - لقد كان هذا دائماً أعمق معانى المهمة السياسية الحقيقية."[١٩]

أما القول بأن استثمار الفاشية فى الجماليات هو أبعد من أن يكون مجرد انحراف عابر عن سياق الثقافة (الغربية) فيكتسب مزيداً من التأييد فى عديد من الدراسات لكتاب بارزين (من بينهم موريس بلانشو Maurice Blanchot ولويس فرديناند سيلين Louice Ferdinand Céline وت. س. إليوت T. S. Eliot وإيرنست يونجر Ernest Junger ووندهام لِيوِس Wyndham Lewis وإزرا باوند Ezra Pound ووليم بتلر ييتس W. B. Yeats)[٢٠] ممن شاب أعمالهم بدرجات متفاوتة اعتناقهم لأشكال من الفاشية أو تأثرهم بها. وقد تم توثيق وجود التأثر بالفاشية (ولكن ليس دائماً مدى هذا التأثر) فى أعمال معظم هذه الشخصيات توثيقاً جيداً نسبياً على مدار عدة عقود، غير أن الكشف فى عام ١٩٨٧ عن المواد الصحفية الثقافية المتعاونة مع الاحتلال، التى نشرها فى السنوات الأولى للاحتلال الألمانى لبلجيكا المنظر الأدبى المرموق صاحب النظرية التفكيكية بول دى مان Paul de Man

١٩ ورد فى مقدمة الناشرين لكتاب:
Friedrich W. Schiller, *On the Aesthetic Education of Mankind*, ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby (Oxford: Oxford University Press, 1967), P. cxlii.

٢٠ انظر/ى فى هذا الصدد:
Steven Uangar, *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France Since 1930* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995); Leslie Hill, *Maurice Blanchot: Extreme Contemporary* (London: Routledge, 1997); Philippe Alméras, *Les idées de Celine* (Paris: Berg Internarionl 1993); Anthony Julius, *T.S. Eliot, Anti – Semitism and Literary Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Marcus Bullock, *Violent Eye: Ernst Jünger's Visions and Revisions of the European Right* (Detroit: Wayne State University Press, 1992); Thomas R. Nevin, *Ernst Jünger and Germany: Into the Abyss, 1914 – 1945* (Durham: Duke University Press, 1996); Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernisl as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979); Robert Cassillo, *The Genealogy of Demons: Anti – Semitism, Fascism and the Myths of Ezra Pound* (Evanston: Northwestern University Press, 1988); Elizabeth Butler, Cullingford, *Yeats, Ireland and Fascism* (London: Macmillan, 1981).

(1919-١٩٨٣)، جاء مفاجأة زادت من احتدام الجدال الحافل بالفعل بتبادل الاتهامات بخصوص حالة الدراسات الأدبية فى الثمانينات.[٢١] وفى وقت سابق من ذلك العام نفسه، أدى كتاب فيكتور فاريا Victor Faria **هايدجر والنازية** *Heidegger et le nazisme* إلى زيادة الجدال حول ضلوع ذلك الفيلسوف الألمانى فى الاشتراكية القومية، ومما ضاعف من حدة الجدال أن هايدجر هو أحد المراجع الأساسية للتفكيكية. وبدلاً من متابعة هذا الجدال تحديداً، نقترح توجيه انتباهنا إلى النوع الأدبى المحدد الذى تنتمى إليه كتابات دى مان فى زمن الحرب: أى النقد الثقافي، وخصوصا الأدبي، الذى نُشر من خلال قنوات يشرف عليها قسم الدعاية التابع للنوع المحدد من الفاشية، الذى هو الاشتراكية القومية.

ومن المفهوم والمثير للدهشة فى الوقت نفسه أن هذا النوع من البحوث ليس بأية حال النوع المعتاد بالنسبة للدراسات التى تبحث فى الجماليات الفاشية. فهو مفهوم لأنه يتضمن تحليل أعداد كبيرة من الكتابات التى لابد أن تبدو مبتذلة تماماً من منظور الجماليات والمعرفة الأدبية الراسخة. فبدلاً من المشهد الآسر للتعبيرات بالغة الفصاحة عن الجماليات الفاشية فى أعمال الشخصيات الكبري، فإن البحث فى النقد الأدبى المعتاد أو المبتذل الذى يدين بالولاء (ضمنياً فى كثير من الأحيان) للفاشية، يقود المرء فيما يبدو إلى أرض قاحلة لا يجد فيها سوى الرداءة التافهة. ومع ذلك، فهذا الحقل من الكتابات غير المثير للدهشة فيما يبدو، هو بالضبط ما ينبغى لدراسة الجماليات الفاشية أن تستكشفه أيضاً، لأنه من خلال إعادة الإنتاج القسرية لمكونات المعتقدات الفاشية فى صورة أعمال مبتذلة، تستدعى الفاشية الشعب

---

[٢١] انظر/ى:

Paul de Man, *Wartime Journalism*, 1939—1943, eds. Werner Hamacher, Neil Hertz and Thomas Keenan (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996).

وانظر/ى أيضاً:

Werner Hama Neil Hertz and Thomas Keenan (eds.), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989) and the special issues of *Critical Inquiry* 15.I (1989) *Diacritics* 20.3 (1990) and *South Central Review* II.I (1994).

الذى تزعم أنها تمثل انبعاثه كأمة، كما هو قائم هنا فى صلب المعنى التاريخى لكلمة *banal*"مبتذل". وهو أمر "إجبارى لكل المستأجرين تحت ولاية إقطاعي". وإذا كانت أعمال جهاز إعادة الإنتاج الأيديولوجى هذا تتبدى بأبرز ما يمكن فى الأنواع الأدبية "الصغري" كالصحافة والنقد، فإن هذا لا يمنع بطبيعة الحال ظهور خصائص مبتذلة فاشية فى الأعمال "الكبري"، فما دامت الفاشية أيديولوجية شمولية ترمى إلى إملاء نفسها على مجال التمثيل وفرض التجانس عليه، فإن الوظيفة الصحيحة لمعتقداتها الأيديولوجية تكون مبتذلة بغض النظر عن السياق الذى تظهر فيه.[٢٢]

ومع ذلك، فمن الجدير بالملاحظة فى هذا المقام أن الكتاب "الكبار"، الذين كثيراً ما تتعرض لهم الدراسات الآن بصفتهم ممثلين للجماليات الفاشية، كانوا فى كثير من الأحيان، وفى ذروة المنحنى السياسى للفاشية، يشغلون مواقع لا يمكن وصفها بالبارزة فى مجال الثقافة الفاشية. ويظهر تاريخ السياسات الفاشية نمطاً متكرراً يكون فيه صعود الفاشية إلى السلطة الفعلية، لاسيما فى البلدان التى يفرضها فيها معتد أجنبي، مصحوباً بسلسلة من التنازلات السياسية الإستراتيجية بهدف كسب القوى السياسية المغايرة المهمة. وفى مسعاها لكسب السلطة الثقافية استخدمت الفاشية إستراتيجية مماثلة تقوم على التنازل المشروط، غير أنه يبدو أن آلياتها الخاصة بالسيطرة التمثيلية لم تكن ناجحة تماماً فى إرضاء من يُحتمل أن يسيروا فى ركابها من الكتاب "الكبار". وهذا لا يقلل من مدى ضلوع بعض هذه الشخصيات الكبيرة فى الأيديولوجية الفاشية وإنما قد يوحى ببعض المقاومة لاستراتيجيات الهيمنة الشمولية فى الممارسات التى تتصف بافتتان حاد على وجه الخصوص بتعقيدات التمثيل. صحيح أن هذه المقاومة هى أيضاً فى كثير من الأحيان مسألة تعال نخبوى من جانب من يعتبرون أنفسهم مرشحين للقيادة الثقافية، غير أن هذا يجب ألا يسمح باستبعاد الافتراض القائل بأن مقاومة الابتذال الشمولى هى ملمح مهم من ملامح التمثيل نفسه رغم أنها ليست بحال ديمقراطية أو

---

٢٢ عن العلاقة بين الفاشية والابتذال، انظر/ى:
Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, foreword by Russel Berman (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

مستنيرة تماماً. وما دام هذا هو الحال بالفعل، فإن الخطاب الذى يعيد إنتاج الجماليات الفاشية فى أكثر صوره ابتذالاً بشكل إجبارى فيما يبدو، لابد له أن يُظهر علامات للتوتر التمثيلي. وقد يفيد عرض موجز "للنقد الأدبى الفاشي" الفلمنكى فى توضيح هذه الفرضية.

خطاب النقد الأدبى الفاشى

هناك افتراض مسبق مؤداه أن النقد الأدبى الفاشى يمكن أن يُوصف باعتباره التزاماً منضبطاً بمجموعة مستقرة من النصوص والكتّاب أو بقالب ثابت من الخصائص الأدبية المحددة، وهو افتراض لا يصمد أمام المواجهة المنهجية مع أمثلة من هذا النقد. ونقدم فيما يلى بعض النتائج التى أفضت إليها فعلياً مثل هذه المواجهة المنهجية مستندين إلى الدراسة الموسعة للخطاب الثقافى فى بلجيكا المحتلة (وخصوصًا الجزء الفلمنكى من ذلك البلد) التى قام بها مركز بحوث الأدب فى الحرب العالمية الثانية فى جامعة ليوفن.

وتكتسب هذه الحدود التاريخية الجغرافية مغزى مهماً من ثلاثة أوجه على الأقل. فأولاً، وكما هو الحال بالنسبة للفاشية فى كل مكان، كانت "الفاشية" المُمثَّلة فى هذا الخطاب مختلطة بخصائص مستعارة من التراث الثقافى المحدد الذى تشكلت فيه. وبالنسبة لمنطقة الفلاندرز فإن التراث الغالب هو التراث الكاثوليكي، ولا يتضح فى كثير من الأحيان ما إذا كانت بعض الملامح المتكررة للنقد الأدبى الفاشى لا تعدو أن تكون مجرد عناصر منقولة فى حدها الأدنى من الكاثوليكية النشطة.[٢٣] وإلى جانب هذا الإسهام من الكاثوليكية النشطة المحافظة تضم الفاشية فى بلجيكا أيضاً، كما هو الحال فى كل مكان آخر، عناصر "يسارية" وأبرز حالة فى هذا الصدد هى تأثير هندريك دى مان Hendrik de Man "منظِّر "الفاشية اليسارية"".[٢٤]

وثانياً، هناك الموقع المحدد لبلجيكا على الحدود الفاصلة بين الثقافة الجرمانية والثقافة اللاتينية والتى تجعل منها مثالاً معقداً نسبياً للاحتكاك بين الاتجاه الجرمانى الإمبريالى

---

٢٣ Martin Conway, *Catholic Politics in Europe, 1918—1945* (London: Routledge, 1997), p. 53.

٢٤ Hendrik de Man, *Après coup* (Mémoires) (Bruxelles: Toison d'Or, 1941), p. 298

فى الفاشية الاشتراكية القومية والاتجاهات الأكثر ميلاً للحياد أو العالمية لصور الفاشية البديلة.[٢٥] ونظراً لأن بلجيكا تتألف من فئتين لغويتين متقاربتين فى الحجم (الفلمنك المتحدثون بالهولندية فى الشمال والوالون المتحدثون بالفرنسية فى الجنوب) فضلاً عن طائفة صغيرة تتحدث الألمانية فى الشرق، فإن الشئون السياسية المعنية باللغة تقوم بدور حاسم فى تشكيل الاتجاهات الفاشية فى ذلك البلد. ولم تنجح تماماً المحاولات الرامية إلى صياغة شعب بلجيكى مترابط عضويا بالمعايير الفاشية، لأسباب ثقافية تاريخية واضحة إلى حد ما.

وإذا حصرنا أنفسنا فى الساحة الفلمنكية فلعل أكثر الصراعات إفصاحاً هو الصراع بين "الاتحاد الوطنى الفلمنكي" و"اتحاد العمال الألمانى الفلمنكي". وقد ناضل الأخير، كما يوحى اسمه، من أجل نموذج ألمانيا الكبرى الذى يرى أن مصير الفلاندرز هو أن تكون جزءاً لا يتجزأ من الرايخ الثالث الألماني. أما "الاتحاد الوطنى الفلمنكي" فرغم أنه يشاركه جدول أعماله الانفصالى فيما يتعلق بإلغاء الأمة البلجيكية (كما يشهد ضيقه بالبيان الذى أصدره هندريك دى مان عام ١٩٤٠ بعنوان "بيان إلى أعضاء حزب العمال البلجيكي" والذى دعا إلى "بعث قومي" "للشعب البلجيكي" فى إطار من التعاون مع المحتل الألمانى)،[٢٦] فقد عارض تطلعات "اتحاد العمال الألمانى الفلمنكى الخاصة بألمانيا الكبرى وحبّذ بدلاً من ذلك الاندماج التام مع هولندا.

وفى إطار التطبيق الصارم للتعريف العملى الذى اخترناه، لا يفى هذان الشكلان للانفصالية الفلمنكية بالمعايير التى تمكّن من اعتبارهما فاشية – كما يلاحظ جريفن فعلاً فى معرض اعترافه بقرابتهما للفاشية[٢٧]– حيث أنهما لا يهدفان إلى بعث الأمة "على الوجه الصحيح"، أى ككيان سياسى قائم على أرض محددة. بيد أن هذا يهوّن، فيما يبدو، من شأن التمايز بين الأمة ككيان سياسى تاريخى والوظيفة الرمزية للأمة كمعطى متجانس ثقافياً ولغوياً.. و"طبيعياً فى نهاية المطاف، يتوافق زمانياً ومكانياً مع الشعب كما تخيلته الفاشية

---

٢٥ Griffin, *Nature of Fascism*, pp. 48—49

٢٦ Peter Dodge (ed.), *A Documentary Study of Hendrik de Man, Socialist Critic of Marxism* (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 328.

٢٧ Griffin, *Nature of Fascism*, p. 169.

نفسها. وفى الواقع يمكن القول إنه فى حالة مثل هذه بالضبط، حيث يكون اللجوء المريح (وإن يكن مزيفاً) إلى الأمة القائمة كقالب جاهز للشعب مستحيلاً، تكون المقاصد المشكِّلة للفاشية موضع اختبار كامل.

ويزيد من تعقيد هذه الحالة الملتبسة للأمور جانب ثالث يتعلق بالطبيعة المحددة للحكم الاشتراكى القومى فى بلجيكا المحتلة. فخلافاً لهولندا، مثلاً، حيث كانت هيئة من المسئولين المدنيين الألمان تحكم البلاد بنشاط على كل المستويات، فإن بلجيكا كانت تُدار مؤقتاً على أيدى هيئة عسكرية تتألف من إطار صغير نسبياً من المديرين العسكريين أوكلوا الإدارة الفعلية للبلاد، بما فى ذلك حياتها الثقافية، إلى مدنيين بلجيكيين، وبذلك خلقوا هامشاً أوسع لانحرافات مهمة، إلى هذا الحد أو ذاك، عن العقيدة النازية.

وبرغم هذا التنافر وعدم الاستقرار، فمن الممكن وصف الأنماط المهيمنة فيما لا يزال بوسعنا أن نطلق عليه اسم "النقد الأدبى الفاشي" (الفلمنكي) باعتباره خطاباً تحكم المؤسسة معاييره ومقولاته، بحيث يقرر للأدب وقراءته وظائف محددة فى خدمة المؤسسة والحفاظ على الشعب كواقع عضوي. ونقترح فيما يلى صورة مركَّبة لاتجاه محورى لهذا الخطاب منكسراً من خلال منشور المؤسسة. والطيف الواسع من المعانى التى يولِّدها هذا المفهوم (والتى تعنى المؤسسة نفسها، وكذلك الهيئات المتنوعة التى تعتمد عليها)[٢٨] يغطى قطاعاً مهماً من الممارسة التمثيلية الفاشية، ويتيح لنا تقييم وظيفة الأدب والنقد فى الخطاب الفاشى الفلمنكى الرئيسى.

المؤسسة الفاشية فى النقد

قد يكون التحديد المؤسسى لخطاب النقد الأدبى الفاشى هو أظهر خصائصه، حيث يتضمن إضفاء الشرعية على هذا الخطاب من خلال جهاز معقَّد من المجالس الثقافية واللجان

---

[٢٨] انظر/ى فى هذا الصدد:

Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris: Mètailié, 1992); Ortwin de Graef, 'Sweet Dreams, Monstered Nothings: Catachresis in Kant and *Coriolanus*', in Andrew Hadfield, Dominic Rainsford and Tim 'Woods (eds.), *The Ethics in Literature* (Houndmills: Macmillan, 1999).

الحزبية وهيئات الدولة. ويسود التوتر العلاقات بين هذه الهيئات المتنوعة فى كثير من الأحيان حتى فى نظام فاشى راسخ مثل ألمانيا النازية، ولهذا فليس من المستغرب أن تتسم المؤسسات الثقافية فى البلدان التى تحتلها ألمانيا النازية أو تسيطر عليها بالصراع الصريح والطعن فى الظهر والرياء. ولكن برغم أن العلاقة بين المجالس الثقافية التى أُنشئت فى بلجيكا المحتلة بتوجيهات ألمانية والهيئات الثقافية الكثيرة التابعة لها لم تتسم قط بالانسجام، فإن استراتيجية إنشاء المؤسسات هذه، هى المهمة فى حد ذاتها من حيث إنها تكشف رغبة الفاشية الصريحة فى السيطرة بإحكام على النظام الثقافي.

وقد صارت تأثيرات هذه الرغبة فى مجال النقد الأدبى واضحة حتى لمن يلقى نظرة عابرة: إذ إن الخطاب الخاص بالأدب مرغم على صياغة نفسه كأداء مؤسسي. فالأدب يُمثل فى الاحتفالات الرسمية وفى الخطب العامة التى تُعد بغرض التقاط الصور للنقاد فى الزى الرسمى أمام خلفية من اللافتات والشعارات، وفى المطبوعات الصحفية، وهم يعلنون بفخر ارتباطاتهم الرسمية. وهذا الوعى القاطع بالفضاء المؤسسى يُوجه أيضاً التأطير النصى الأكثر صرامة لهذا الخطاب، فاسم الكاتب يُذكر فى كثير من الأحيان مقترناً برتبته أو مركزه، وتربط التعليقات التحريرية النص بالموقف السياسى المعاصر. ويستحوذ على خطاب النقد الأدبى الفاشي، حتى فى مظاهره الاحتفالية الخارجية، الشعور بوضعه التاريخي، ويعترف مجبراً بمشاركته فى نضال الشعب عبر مسيرته من الأزمة إلى البعث.

وتكتسب هذه المشاركة فى انبعاث الشعب نبرة نشطة على وجه خاص فى افتراض النخبة الثقافية الجازم لمهمتها الإنقاذية. ويغدو مفهوم "الشعب" عملياً، مرجعاً ومعياراً، لا وصفاً لفئة. وقد يظهر الشعب فى الجوهر الأساسى للفكر الفاشي، لكن الشعب فى حالة أزمة ولن يكون هو نفسه تماماً إلا بتوجيه من النخبة التى استعادت جوهرها بالكامل وأدركت قدرها. والمعنى المتضمن هنا هو أن الشعور بالأزمة التاريخية والبعث الذى يحرك الأيديولوجية الفاشية يُدمج فى النهاية فى نبوءة أسطورية عن غائية متجاوزة للتاريخ، ومؤداها: أن الالتزام القاطع بالظرف التاريخى الراهن يتضمن النظر إلى هذا الظرف باعتباره الفرصة الأخيرة لإنهاء التاريخ على الوجه الصحيح فى التحقق النهائى للشعب.

ويحتاج خطاب النقد الأدبى الفاشي، حتى يتسنى له القيام بدوره فى هذه المهمة، إلى معايير يحكم بها على الأعمال التى ينبغى أن يمثلها، ولعل أبرز مسلك معتاد له فى هذا الصدد هو إسقاط مهمته هو على كاتب العمل الأدبي. صحيح أن سيرة الكاتب تُعد مكوناً ثابتاً فى النقد الأدبى الفاشي، إلا إنها لا تمثل خاصية متميزة فى حد ذاتها. أما الجدير بالملاحظة فهو الإصرار الشديد على صياغة المعلومات المتعلقة بالسيرة فى شكل أمثلة للتدليل. ولعل النموذج المناسب لهذا المسلك فى الثقافة الإنجليزية هو صورة البطل كأديب فى محاضرات توماس كارلايل Thomas Carlyle لعام ١٨٤٠، وعنوانها عن الأبطال وعبادة البطل والبطولى فى التاريخ. وبالنسبة لكارلايل، الذى يصفه هارولد بلوم Harold Bloom بأنه "السلف الحقيقى لفاشية القرن العشرين"،[٢٩] فإن البطل كأديب هو "روح الجميع. وما يعلمه للناس يقوم به العالم كله ويفعله... وحياته قطعة من القلب الأبدى للطبيعة نفسها؛ ويصْدق هذا على حياة جميع البشر أيضاً – لكن الكثيرين الضعفاء لا يعرفون هذه الحقيقة ولا يصدقونها فى أغلب الأحيان، أما القلة الأقوياء فهم أقوياء وبطوليون ومتجددون لأنها لا تخفى عليهم."[٣٠]

وإذا وضعنا كلمة "الشعب" بدلاً من كلمة "الطبيعة"، لوجدنا أن كارلايل هنا يمسك بجوهر النقد الأدبى الفاشى فى تمثيله المهووس للكاتب الحقيقي، باعتباره التجسيد الذى يُحتذى به لجوهر الشعب النقي. وهذا التمثيل يتبع فى كل الأحوال تقريباً الأنماط السردية للملحمة والمأساة. وبفضل هذه الخصائص غير العادية، يصبح الكاتب قادراً على التسامى على كل القيود، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وهو يملك من الشجاعة ما يكفى لإدراك الأخطاء فى ماضيه الشخصى والتصدى لها – والتفسير الجاهز هنا هو تحولّه إلى أدب الشعب من أجل الشعب، بعد فترة قصيرة من الافتتان غير الصحى بأشكال مختلفة وغامضة من الحداثة. وهو يتصدى بشجاعة لحالات مختلفة من المعارضة الشخصية التى يسهل وصفها بأنها أعراض الاضمحلال الذى يهدد الشعب فى أزمته. والظروف الحرجة التى تُشخص مراراً وتكراراً فى

---

٢٩ Harold Bloom (ed.), *Thomas Carlyle* (New Haven: Chelsea House, 1986), p. 14

٣٠ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: On Heroes and Hero Worship* (London Dent, 1908), p. 384

هذا المقام هى الحداثة الرأسمالية والفردية؛ وأطلال الديمقراطية البرلمانية والتطبيق المضلل للتكنولوجيا؛ والتمدين المنفلت الذى تحول إلى شيطان فى صورة المدينة كبوتقة سامة لانصهار الثقافات التى تهدد روائحها الكريهة بخنق الشعب؛ والروح التجارية والسلعية التامة، التى تُصوَّر عادة فى وصف قبيح لبائعات الهوى واليهود؛ وخصوصاً الحركات الأدبية دولية الطابع التى يزهر ممثلوها الأشرار فى هذه الأرض التى يعمّها البوار.

والمنطق الذى تقوم عليه هذه الديناميكا السردية ذو طابع دائرى تماماً: فالكاتب ذو الصلة الحقيقية بشعبه لا يمكن إلا أن ينتج أدباً مناسباً للشعب، أما الكتاب ذوو الولاء الأجنبى فلا يمكن أن ينجحوا أبداً فى تمثيل الشعب الذى هم أغراب عليه أو مغتربون عنه: وفى أفضل الأحوال يمكنهم أن يتخذوا موقفاً ينم عن عدم الاقتناع، أما فى أسوأها فهم ينغمسون فى محاولات منحرفة مستترة للخداع ينبغى إدانتها بحزم، لأسباب عنصرية عادةً، لكنها ليست كذلك دائماً. وهذا بطبيعة الحال يطرح السؤال بشأن الوضع الخاص للأدب الأجنبى فى مجتمع لغوى صغير نسبياً، فحتى مع افتراض أن هذا الأدب هو التمثيل الصحيح للشعب ومن أجل الشعب الذى ينتمى إليه كاتبه، فإن وظيفته فى إطار ثقافة أخرى تظل مسألة محفوفة بالمشاكل. والاستراتيجية المتبعة عادة فى هذا الصدد هى الإحالة إلى التمثيل الذى يقدمه النقد الأدبى ذو التوجه المماثل لمثل هؤلاء الكتاب فى ثقافتهم، وثمة ذريعة أخرى تتألف من محاولات تسعى إلى إيجاد توازن بين الاعتراف بمزايا الأدب الأجنبى والتفضيل المنهجى للأدب الذى ينتجه ممثلو الشعب فى الداخل. ويقدم التصريح التالي، الذى أدلى به الناقد الفلمنكى بول هاردى Paul Hardy فى عام ١٩٤٢، فكرةً جيدةً عن المزيج غير المستقر من الحط من شأن الذات وتأكيد الذات الذى ينتج عن ذلك: "يمكن القول بوجه عام إن أدبنا، وهو أدب شعب صغير، لا يمكنه بالقطع أن يضارع أدب البلدان الأوروبية الكبري، لكن ما من أحد يفكر فى تفضيل أم جاره الغنى على أمه، لمجرد أن أمه أقل تمتعاً بهبات الروح."[٣١]

---

٣١ وردت فى:

Dirk De Geest, Eveline Vanfraussen, Marnix Beyen and Ilse Mestdagh, *Collaboratie of cultuur?: een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941- 1944)*:
(Antwerp/Amsterdam .Meulenhoff/Kritak/Soma, 1997), p. 248.

وهذا التحول المبرمج للحكم النقدى إلى التزام، على غرار التزام الأبناء تجاه الآباء، يلخص القوى المحركة القسرية للنقد الأدبى الفاشى فى ميلها غير المستقر هيكلياً لتمجيد كل من التفوق العام للعبقرية والتفوق الخاص للموقع.

وثمة حاجة إلى توازن نقدى أيديولوجى مماثل فى المناقشة المصاحبة بخصوص مسألة الطبعات الشعبية. ويدور الصراع هنا بين القيم التجارية والأيديولوجية والجمالية: فلابد من تزويد الشعب بتمثيله من خلال الصورة الشعبية. لكن السوق الشعبية تنتج أشكالاً من التمثيل غير مطعمة بشكل كاف بالمشروع التمثيلى للفاشية أو حتى غير مبالية به. أما الكتاب من أفراد الشعب، ممن لديهم الاستعداد لاحتضان هذا المشروع، فليسوا دائماً "موهوبين بهبات الروح" على وجه خاص، ومن ثم ينشرون "أدباً هادفاً" يتسم "بالتدنى من الناحية الجمالية" وبعدم التوازن من الناحية الأيديولوجية. وأمام الجاذبية الشعبية لهذا الأدب يأخذ النقد الأدبى الفاشى على عاتقه الفصل بين حاجة الشعب المجردة للتمثيل و"جوعه" للأدب، من ناحية، ورغبته الأصيلة، وإن كانت مبهمةً ومحجوبة حتماً، لتمثيل جوهره المقدس، من ناحية أخري.

ويشير قدر المناشدة فى المقالات المعنية بهذه المشكلة من جديد، إلى عدم استقرار فى المشروع التمثيلى للخطاب الفاشي، وهو عدم استقرار يتبدى مؤسسياً فى المواجهة بين الناقد الفلمنكى آر. إف. ليسنز R. F. Lissens، فى كتاباته فى الصحيفة الفرانكفونية كاساندر *Cassandre* عن الأدب الفلمنكي، وبين لوثر فون بالوسك Lothar von Balluseck ممثل رايخسفِرباند دُويْتشر تسايتونجسفرلِجر Reichsverband deutscher Zeitungsverleger ومدير دار التوزيع المتعاونة مع الاحتلال أجانس ديشين Agence Dechenne، والذى يمثله هنا الناقد البلجيكى بول دى مان. وكان ليسنز قد أدلى بتعليقات تنم عن عدم الرضا عن الطبعات الشعبية الصادرة باللغة الفلمنكية، والتى توزعها دار ديشين، ودعاه فون بالوسك من خلال محرره بول كولين إلى مقابلة صحفية بخصوص هذا الموضوع مع مرؤوسه بول دى مان.[٣٢]

---

[٣٢] Letter to Paul Cohn, *Agence Dechenne*, 13 August 1942.

وتُعد التحولات المتقلبة فى وجهات النظر خلال هذه المقابلة أحد أعراض عدم قابلية الساحة الأدبية فى تلك الفترة للقبول بالسيطرة: فها هى نظرة "فرنسية" تستبعد كتابات فلمنكية، تأتى من ناقد فلمنكى وتمر من خلال عين ألمانية تؤمّن ضرورات البرنامج التمثيلي، يعبر عنها ناقد ووكيل بلجيكى يؤيد بثبات "الجماليات الصحيحة" والمعايير "الأوروبية". ولم تحدث هذه المقابلة مطلقاً، ولكن دى مان كتب مقالاً عن استخدام الطبعات الشعبية وإساءة استخدامها، فى صحيفة هت فلامشى لاند *Het Vlaamsche Land* المتعاونة مع الاحتلال (٢٠ أكتوبر ١٩٤٢)، قال فيه: "ينبغى على الكاتب ألا يهبط إلى مستوى الشعب، بل يجب على الشعب أن يرقى إلى مستوى الفنان"(٣٣)، وهى عبارة يمكن النظر إليها بوصفها تعبيراً نموذجياً عن "الجماليات الصحيحة"، تصلح تماما لإدراجها فى الخطاب البطولى للنقد الأدبى الفاشي.

وفى مجال القراءة والكتابة الفعلية، يكون الكاتب بوصفه بطلاً مفعماً بعدد متنوع من أشكال التمثيل البديلة للكاتب بوصفه مسلياً: أى راوياً للحكايات والقصص والأحداث التى قد تُضمر أو لا تُضمر تطلعات فاشية شتي. وفيما يتعلق بالتقييم النقدي، يُكرس النقد الأدبى الفاشى بالضرورة تلك الأصوات التى لم تندمج على نحو كافٍ، ومن ثم فهى تنطوى على المعارضة، وإن كانت فى الوقت ذاته مألوفةً إلى أبعد حد. ونتيجةً لذلك، يجد النقد الأدبى الفاشى نفسه موزعاً ما بين التزامه بالتمثيل الكامل للشعب، من جهة، ومهمته التى تكمن فى التعرف على أشكال تمثيل الشعب فى الثقافة الشعبية، من جهة أخري. إلا إن هذا الخطاب يتخلص من انشطاره الداخلي، على الساحة التى يمثل فيها نفسه لنفسه، بالعودة إلى نموذج الكاتب بوصفه بطلاً، وذلك فيما يشبه تعويذة منفردة الصوت قائمة على تكرار محض يتبدى فى مهارة مدهشة فى استخدام أساليب الإسهاب، مثل التكرار الزائد للمترادفات، والتوسُّع المطّرد فى استعمال عناصر [بلاغية] للتأكيد، بالإضافة إلى المهارة فى توظيف الأساليب المثيرة للعاطفة، مثل المبالغة والتشخيص.(٣٤) وفى نزوعه إلى أساليب أدائية، يدير النقد

٣٣ De Man, *Wartime Journalism*, p. 333

٣٤ انظر/ى أيضاً:

Saul Friedländer, *Reflets du nazisme* (Paris: Seuil, 1982), pp. 49—51.

الأدبى الفاشى ظهره لمتطلبات التعبير العقلاني، ويحاكى على نحو فعال شكل النبوءات والرؤى الذى يرى فيه الصوت الملائم تماماً للكاتب الأصيل .

وتتسق هذه المحاولة الصارمة لإملاء التجانس على مجمل الكتابات الأدبية والنقدية، والناجمة عن إستراتيجية التمثيل هذه، إتساقاً تاماً مع إصرار هذه الإسراتيجية الصريح على وضع الجسد الفردى للكاتب فى إطار جسد الشعب الذى ينتمى إليه. وهذا المفهوم البلاغى للشعب ككيان عضوى يجد نظيره المحدد، والذى لا يقل عنه من حيث الطابع البلاغي، فى الاهتمام الملحوظ بجسد الكاتب، سواء فى الصور الفوتوغرافية أو فى الانطباعات النثرية. فعادةً ما يُقدَّم جسد الكاتب فى وضع رأسى بارز: فهو (والملاحظ أن النموذج المثالى للكاتب مذكَّر على الدوام) يهيمن على كل ما يحيط به ويطل عليه من علٍ، كما أن نظرته فولاذية وبصيرته ثاقبة. ويُكسى هذه الجسد، كلما أمكن، بزى عسكرى، ولكن الأهم من ذلك هو إبراز فحولته. وتوحى هيئة الجسد الرجولى الفحل القائم بذاته بشمولية حيوية مكتفية بذاتها تؤكد تميزها عن أعراض الانحطاط، وقد توفَّرت لها القدرة على تحقيق ذاتها فى عالم الشعب الذى تنتمى إليه، وذلك بإعادة إنتاج ثقافته كما هى فى الواقع: فى شكل "عمل فنى حى"[٣٥] يحوِّل الجماهير إلى الصورة التى كانت قد اغتربت عنها.

الإطار الأسطورى للفاشية

فى سياق تطبيقه لهذا التصور الذهنى "الجمالى القومي"، الذى يتسم فى جوهره بالعنصرية،[٣٦] يتشابك النقد الأدبى الفاشى بالضرورة مع العالم القصصى الخيالى الذى يخلقه الكاتب. إذ تكمن مهمة النقد فى أن يضع هذا القص الخيالى فى إطار صورة الشعب التى يستمد منها هذا النقد مغزاه. ولتقييم طبيعة هذه المهمة، من المفيد وضع نموذج التأطير الفاشى للحياة اليومية إلى جانب مقولة الصورة البلاغية، وهى المدخل إلى "مفهوم الواقع فى أواخر العصور القديمة والعصور الوسطى المسيحية" فى كتاب **المحاكاة** لأورباخ Auerbach

---

٣٥ Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique* (Paris: Bourgeois, 1987), p. 111.

٣٦ المرجع السابق، ص. ١١٢.

الصادر عام ١٩٤٦ ، حيث يقول: "وفقاً لهذا المفهوم، فإن أى حدث على الأرض يدل لا على ذاته فحسب، بل فى الوقت نفسه على حدث آخر، يتنبأ به أو يؤكده... ولا يُنظر إلى العلاقة بين الأحداث كما لو كانت فى المقام الأول علاقة تعاقب زمنى أو تطور عارض، بل باعتبارها علاقة توحُّد فى سياق التدبير الإلهي."[٣٧] ومن شأن تدريب بسيط فى الترجمة أن يساعد على التمعن فى تأطير الفاشية لليومي: فالحياة العادية تكتسب مغزاها الكامل لا فى سياق التدبير الإلهى بل فى سياق انبعاث الشعب. ومن ثم، ينتهى الأمر بالإدراك الفاشى الملح للتفرد التاريخى لوضع الأزمة المعاصر إلى أن يُختزل فى الالتزام بواقع أسطورى متجاوز للتاريخ، هو واقع "القلب الأبدى للشعب نفسه"، لو استخدمنا تعبير كارلايل مع بعض التحوير.

ويمكن النظر إلى التأطير الفاشي، بعد فهمه على هذا النحو، باعتباره رداً مغايراً على واحد من الأسئلة الأساسية التى طرحها أورْباخ، ألا وهو التساؤل عن الفارق الدقيق بين واقعية العصور الوسطى والواقعية الحديثة. ويرى أورْباخ أن الواقعية الحديثة تتمثل فى أعمال فرجينيا وولف Virginia Woolf، وجيمس جويس James Joyce، ومارسيل بروست Marcel Proust، فما أبداه هؤلاء الكتاب من تجاهل نسبى "لنقاط التحول الخارجية الكبرى وضربات القدر" يقدم لأورْباخ بديلاً حديثاً مؤقتاً لفكرة "التدبير الإلهي" التى شاعت فى واقعية العصور الوسطى.[٣٨] ومن خلال ما تقدمه من "تمثيل للحظات عشوائية فى حياة أناس شتي"، وهى لحظات "مستقلة نسبيًا مقارنةً بالنظم المضطربة والمثيرة للخلاف التى يتنازع عليها الناس وتصيبهم باليأس"، تبرز الواقعية الحديثة "العناصر الأولية المشتركة فى حياتنا عموماً"، وتبرهن بذلك على أن "الاختلافات بين طرق الحياة وأشكال التفكير لدى الناس قد قلَّت" عبر "عملية المساواة الاقتصادية والثقافية" التى تأخذ مجراها "تحت" و"خلال" "الصراعات على السطح": "وما زال الطريق طويلاً لبلوغ حياة مشتركة للجنس البشرى على

---

٣٧ Erich Auerbach, *Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask (Garden City: Doubleday Anchor Books, 1957), p. 490.

٣٨ المرجع السابق، ص ص. ٤٨٣—٤٨٤.

الأرض، ولكن الأهداف بدأت تظهر للعيان"، كما أن "عملية الذوبان المعقدة" التى تعكسها الواقعية الحديثة "تميل على ما يبدو إلى حل شديد البساطة."[٣٩]

وبالنظر إلى التشعب الفعلى لما يشير إليه أورْباخ بعبارة "الصراعات على السطح"، بما فى ذلك أنه ألف كتابه **المحاكاة** بينما كان لاجئاً يهودياً فى المنفى فى اسطنبول، خلال الحرب العالمية الثانية. فإن ثمة مذاقاً مريراً يكتسبه هذا الإسقاط الإنسانى المأمول لما يسميه "الحياة المشتركة للجنس البشرى على الأرض"، باعتباره بديلاً علمانياً ناجعاً لمقولة التدبير الإلهى فى التأطير البلاغى فى العصور السابقة على العصر الحديث. ذلك أن "الحل البسيط" الذى يطرحه النقد الأدبى الفاشى فى مواجهة "عملية الذوبان المعقدة" ينصبّ تحديداً فى الإبقاء على الطابع العشوائى فى الصدارة عن طريق تمثيله بوصفه لا يتماشى مطلقاً مع الصورة الشعبية المتجانسة التى تعتمد مكوناتها الأساسية فى اليومى اعتماداً جذرياً على النضال الشامل للشعب من أجل التخلص من كل العناصر الأخرى فيه بشكل نهائي.

ويحدد النقد الأدبى الفاشى على نحو منهجى أنماط الحياة العادية فى الواقعية التى يحبذها باعتبارها صوراً فاشية فى تصميم فنى يحاكى الأسطورة، ويلتزم بالوحدة والبساطة، وهو التزام لابد وأن يبدو غير متناسب على الإطلاق مع مفهوم أورْباخ عن الحل البسيط. ويرى أورْباخ فعلاً أنه "ربما يكون [الحل الشديد البساطة للحياة المشتركة للجنس البشرى على الأرض] أبسط من أن يرضى أولئك الذين يحبون عصرنا ويُعجبون به، بالرغم من أخطاره وكوارثه، لأنه مفعم بالحياة ولأنه يقدم ميزة تاريخية لا مثيل لها. ولكن هؤلاء قلة، وقد لا يمتد بهم العمر كى يروا ما هو أكثر من مجرد النُذر الأولى للتوحيد والتبسيط القادمين".[٤٠] وبقدر ما رأى ممثلو النقد الأدبى الفاشى تلك النُذر، فقد كرسوا أنفسهم لمكافحة ذلك الحل بطريقة مختلفة تماماً من التوحيد والتبسيط. وهذا الاختلاف هو ما يستحق التناول.

---

٣٩ المرجع السابق، ص. ٤٨٨.

٤٠ المرجع السابق.

حلول لعالم يأفل

فى الصفحات التى سبقت مباشرةً ذلك التطلع إلى وضع الواقعية الحديثة فى إطار "الحياة المشتركة للجنس البشرى على الأرض"، برهن أُورْباخ بجلاء على أنه لم يكن غافلاً عن الجانب المظلم لما اتسمت به الفاشية من نزوع إلى الوحدة والبساطة. فبعد أن استرجع "التسارع الهائل" فى "توسيع أفق الإنسان"، والذى ينعكس فى أن "ثمة محاولات مركبة وموضوعية للتفسير تُنتج وتُهدم فى كل لحظة"، يعرِّف أُورْباخ الفاشية باعتبارها رداً على "الصدام العنيف بين طرق الحياة الأكثر تبايناً" الذى يقود إلى ذلك التحلل، ويقول: "إن الإغراء بأن يسلم المرء نفسه إلى جماعة حلَّت جميع المشاكل بصيغة واحدة، واستطاعت بقوة إيحائها أن تفرض التضامن، كما نبذت كل شيء لا يتماشى معها ولا يخضع لها— هذا الإغراء كان كبيراً جداً حتى إنه، بالنسبة للكثيرين، لم تكن الفاشية مضطرة لاستخدام القوة عندما حان الوقت لانتشارها فى بلدان الثقافة الأوروبية القديمة."[41] ويمضى أُورْباخ قائلاً: إن "النزوع المتنامى إلى تبنى نظرات ذاتية بلا هوادة" فى أدب تلك البلدان "يُعد عرضاً آخر" من أعراض "الاضطراب والعجز" الناجمين عن "أفول عالمنا": ففى كثير من الأحيان تتضمن الجانب الأعظم من الكتابات الواقعية الحديثة "شيئاً معادياً للواقع الذى تمثله"، وشعوراً "بالكراهية للثقافة والحضارة، يظهر من خلال أمهر الحيل الأسلوبية التى طورتها الثقافة والحضارة، وكثيراً ما يقترن ذلك بميل جذرى ومتعصب للهدم."[42] إلا إن أُورْباخ يلاحظ فى هذه الواقعية الحديثة نفسها "شيئاً مختلفاً تماماً يحدث أيضاً"، ألا وهو وضع صورة مسبقة من خلال تمثيل هذا الأدب للطابع العشوائي، أو بتعبير أدق "للحياة المشتركة للجنس البشرى على الأرض"، وذلك "الحل شديد البساطة" الذى يمثل رداً على "عملية الذوبان المعقدة"، وهو الأمر الذى كان من شأنه أيضاً أن يمهد التربة للفاشية كى تضرب بجذورها.

---

[41] المرجع السابق، ص ٤٨٥—٤٨٦.

[42] المرجع السابق، ص. ٤٨٧.

وبهذه المفارقة الساخرة يقيم أوزباخ الصلة بين "التوحيد الفاسد"[٤٣] الذى تطرحه "الصيغة الأحادية" للفاشية، و بين "التوحيد القادم" لحياة "الجنس البشرى على الأرض" الذى يراه فى تمثيل الطابع العشوائي. وهى مفارقة توحى بأن مجرد الإقرار بوجود التمايز بين الإطار القسرى للفاشية والأطر الرامية إلى الفكاك من هذه القسرية قد يكون حلاً مفرطاً فى التبسيط، فى سياق معارضة قوى الشمولية. وبدلاً من ذلك، يتطلب الأمر بالأحرى إعادة تأسيس هذا التمايز نقدياً. وبالنسبة للنقد الأدبى، يمكن لهذه المهمة أن تتخذ شكل الإصرار الواعى على مقاومة، يصعب تمثيلها، لهذا الاستيعاب الكامل الذى يشكل الحياة المعتادة.

---

٤٣ هذا هو التشخيص الذى خلص إليه كينيث بيرك Kenneth Burke من تحليله لكتاب **كفاحى** لهتلر، ورد فى:

Geoffrey H. Hartman, *The Fateful Question of Culture* (New York: Columbia University Press, 1977), pp. 123.

الماركسية وما بعدها

الماركسية والنقد الأدبى

أليكس كالينيكوس

ترجمة: هانى حلمى حنفى

"دائما، انحُ منحى تاريخيا!" كتب فريدريك جيمسون كلمته الشهيرة تلك، وأردف قائلاً: إن هذا هو المبدأ "المطلق الوحيد بل ويجوز لنا القول إنه المبدأ الذى لازم كل فكر جدلى عبر مختلف مراحله التاريخية".[١] حتى بات متوقعًا من كل من يلتزم بنظرية ماركس فى التاريخ أن يراعيه فى دراسته للمنتجات الثقافية. والطريقة الأكثر طبيعية لتفسير تلك النظرية تتضمن ببساطة شديدة القناعة أنه لا يمكن فهم تلك المنتجات ما لم توضع فى السياق الأوسع للعلاقات الاجتماعية بشروطها التاريخية التى تنبثق منها تلك المنتجات. ولكن كيف يمكن أن ننحو منحى تاريخيًا دون أن نجعل النص يختفى فى سياقه التاريخي؟ تصبح هذه المهمة من الصعوبة بمكان، لاسيما عندما تكون الأسئلة المتعلقة بالبناء الشكلى للنص هى موضع الدراسة.

لقد اكتسب ماركس وإنجلز من هيجل ذلك العداء إزاء فصل الشكل عن المضمون، فكما قال هيجل: "الشكل هو العملية الكامنة للمضمون المتعيِّن ذاته"،[٢] ولكن مرة أخرى كيف يمكن أن نبين أن الشكل جزء من العملية دون إخضاعه لشروط الخصوصية التاريخية؟ بالطبع لم تحتل النظرية الأدبية مكانًا بارزًا ضمن اهتمامات مؤسسى المادية التاريخية. ففى أشهر مقولة له حول هذه النظرية يقابل ماركس بين القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج، التى تشكل معًا "البنية التحتية الحقيقية" للحياة الاجتماعية، و"البنية الفوقية القانونية والسياسية" التى تتطور من ذلك الأساس: "من الضرورى دائمًا أن نميِّز بين التحول المادى للشروط الاقتصادية للإنتاج، والتى يمكن تحديدها بدقة العلوم الطبيعية، وبين الأشكال القانونية، أو

---

(١) Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (London: Methuen, 1981), p. 9.

(٢) G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford: Clarendon, 1977), § 56, p. 35 (translation modified).

السياسية، أو الدينية، أو الفنية، أو الفلسفية —أى باختصار الأشكال الأيديولوجية التى يعى البشر من خلالها هذا الصراع ويناضلون ضده". (٣)

ومن هنا يتم وضع الفن بحسم فى مكانه—أى يصبح جزءًا من البنية الفوقية، ويندرج فى خانة الأيديولوجيا؛ فالإنتاج الثقافى يجب رؤيته باعتباره تابعًا لإيقاعات الإنتاج المادى.

ومع ذلك فإن الفكرة القائلة بأن البشر من خلال تلك "الأشكال الأيديولوجية" يصبحون "واعين" بالتناقض داخل البنية التحتية الإقتصادية "ويناضلونِ ضده" توحى بأن دور هذه الأشكال هو أكثر من مجرد أن تكون انعكاسًا سلبيًا لتطور قوى الإنتاج.

عمل إنجلز الذى اضطلع بدور المسئول عن مذهب ماركس بعد وفاته، على تأكيد هذه النقطة: "ليس الأمر أن العامل الاقتصادى هو *المسبب*، أو *الفاعل الأوحد*، وكل ماعداه محض نتيجة سلبية. هنالك بالأحرى تفاعل على أساس الضرورة الاقتصادية، يؤكد نفسه دائمًا *فى نهاية المطاف*".(٤) وهكذا يجب تحقيق مطلب اتباع المنحى التاريخى دون اختزال المنتجات الثقافية، مع بقية البنية الفوقية، إلى الأساس الاقتصادى. ويُظهِر ماركس نفس المرونة فى قراءته المستفيضة للأدب الكلاسيكى والأدب الأوروبى الحديث. فالأعمال الفنية العظيمة (وماركس لا يتردد فى أحكامه القيمية) يمكن أن تقدم استبصارات عميقة بمواقف تاريخية معينة؛ وبسبب طبيعة العمل الفنى غير المغتربة نسبيًا، يمكن لهذه الأعمال أيضًا أن تقدم لمحات لما سيصبح عليه العمل كوسيلة لتحقيق الذات فى مجتمع شيوعى بلا طبقات. ومما يدل على أن هذه الإنجازات ممكنة، رغم مقاصد الكاتب المعلنة، هو إعجاب ماركس وإنجلز الشديد ببلزاك، الذى يعتبره إنجلز "أستاذ الواقعية الأعظم الذى يفوق زولا وكل من فى قامته من روائيى *الماضى والحاضر والمستقبل*". تكمن عظمة بلزاك فى أنه كان "مضطرًا إلى أن

---

(٣) Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy,* trans. N.I. Stone (London: Lawrence & Wishart, 1971), pp. 20-21.

(٤) Letter to H. Srarkenburg, 25 January 1894, in Karl Marx and Friedrich Engels, *Selected Correspondence* (Moscow: Progress, 1965), p. 467.

يسير ضد أهواء طبقته وانحيازاتها السياسية"، أى ضد حنينه *للنظام القديم*، وأن يصور "البرجوازية الصاعدة فى هجماتها التقدمية على مجتمع النبلاء"(٥).

وهنا نرى ظهور ما سماه فرانك كيرمود بـــ "نظرية التفاوت" التى تتيح لنا عند "قراءة النصوص فى ضوء التحليل الماركسى، الكشف عن معنى لم يقصده المؤلف".(٦) وعلى الرغم من أن هذه الفكرة، كما سنرى لاحقًا، كانت ذات تأثير كبير على النقد الألتوسيرى [نسبة إلى المفكر الفرنسى ألتوسير]، فقد ظلت مجرد اقتراح مثير فى كتابات ماركس وإنجلز. وربما يكون أحد الأسباب وراء عدم تطور تلك النظرية أبعد من ذلك هو أن أية إستراتيجية واضحة لاستخلاص التفاوت بين قصد المؤلف والمعنى تعنى دراسة الآثار التى يمكن أن تخلفها تلك الاستراتيجية فى البناء الشكلى للنص. ولكن كما يلاحظ س. س. بُروِير فإن "ماركس عادة لا يتناول قضايا الشكل".(٧)

وأصبح هذا الإغفال لقضية الشكل سائدًا فى ماركسية الحركة الاشتراكية الجماهيرية الأولى فى أوروبا، والمعروفة بالأممية الثانية (1889–١٩١٤) التى سعت إلى تقنين صورة اختزالية وحتمية نسبيًا للمادية التاريخية. وبقدر ما ناقش المنظرون البارزون مثل كارل كاوتسكى و ج. ف. بليخانوف النصوص الأدبية، فإن تناولهم كان مقصورًا على كشف اعتماد تلك النصوص على الظروف المادية. أما المحاولة الأكثر قيمة من حيث قابليتها للتطور فهى محاولة أنطونيو لابريولا فى كتابه مقالات حول المفهوم المادى للتاريخ (١٨٩٦) لتمييز المادية التاريخية عن أية نظرية لـــ "العوامل" المستقلة والمتفاعلة – مثل العوامل الاقتصادية، والسياسية، والثقافية،..إلخ. ومن ناحية أخرى كانت النظرية الماركسية حول التاريخ ترى المجتمع باعتباره مركبًا complexus أو كلاً متكاملاً له أسبقية الفهم على أجزائه المكونة. ولقد كان لهذه المقولة تأثيرها على تروتسكى وكانت إرهاصًا بإعادة صياغة لوكاتش الفلسفية للماركسية فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** (١٩٢٣).

---

(٥) Letter to M. Harkness, April 1888, *ibid.*, pp. 402-403.

(٦) Frank Kermode, *History and Value* (Oxford: Clarendon, 1988) p. 99.

(٧) S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1978), p.413.

وفى كتابات تروتسكى نجد أكثر المحاولات اكتمالاً للتنظير لموقع الأدبى داخل الكل الاجتماعى من منظور الماركسية الكلاسيكية. ولما كان تروتسكى أكثر الكتاب الماركسيين تميزًا، فقد كان مؤهلاً على وجه الخصوص لاستكشاف العلاقة بين الشكل والسياق التاريخى. وكان إسهامه البالغ الأهمية— وهو كتاب **الأدب والثورة** (١٩٢٣)— مداخلة فى المناقشات الجمالية المحتدمة بين المفكرين الروس فى أعقاب ثورة أكتوبر ١٩١٧. وهنا يحارب تروتسكى فى جبهتين، فهو يواجه الحركة الثقافية المعروفة باسم تمجيد البروليتاريا Proletkult التى ازدهرت إبان السنوات الأولى لنظام الحكم الجديد. وقد ذهب أنصار حركة تمجيد البروليتاريا إلى أن دولة العمال يجب أن تتحرك بسرعة نحو خلق "ثقافة البروليتاريا" التى تختلف جذريًا عن التراث الفنى للمجتمع البرجوازى. وإذا كان هذا الموقف قد مثل شكلاً فجًا للغاية من أشكال النزعة الاختزالية الاقتصادية، فقد وجد تروتسكى نفسه أيضًا فى مواجهة الحركة الطليعية المستقبلية، التى ظهرت فى روسيا قبل الحرب العالمية الأولى. وبالرغم من أن كثير من المستقبليين التفوا حول الثورة إلا أنهم كانوا لا يزالون تحت تأثير مذهب استقلالية الشكل الأدبى الذى عبر عنه بقوة كل من شكلوفسكى وياكوبسون وغيرهما من منظرى الشكلانية.

وفى مداخلة ذكية اقتفى تروتسكى أثر ماركس وإنجلز فى إصرارهما على البدء من التحولات الاجتماعية الاقتصادية لكل حقبة، ولكنه أظهر حساسية أكبر لخصوصيات الشكل الأدبى. لذلك ينتقد حركة تمجيد البروليتاريا لفشلها فى إدراك التخلف المادى والثقافى للطبقة العاملة الروسية. فإمكانية خلق أشكال من الإبداع الفنى مختلفة جذريًا عن أشكال المجتمع الرأسمالى ستكون جزءًا من عملية أكثر اتساعًا تستهدف إنتاج الشروط الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع شيوعى تختفى فيه كل الطبقات بما فيها الطبقة العاملة. ومن هذا المنظور، تصبح فكرة "ثقافة البروليتاريا" متناقضة، ومحاولة لجعل السمات المؤقتة للمجتمع الانتقالى سائدة بشكل مطلق. كما أن التراث الثقافى للبرجوازية سيقدم دعمًا قيمًا لمساعدة الطبقة العاملة على تجاوز تخلفها، ويعينها على التقاط السمات العامة للوضع الإنسانى.

وفى الوقت ذاته الذى كان تروتسكى يقاوم فيه الموقف العدمى لحركة عبادة البروليتاريا تجاه فن الماضى، فإنه كان يستنكر الشكلانية باعتبارها "مثالية فاشلة عندما تطبق على قضايا الفن"، إذ إنها تفتت الكل الاجتماعى المعقد إلى عوامل مستقلة، ولكنها تفشل فى أن تكمل هذا المنهج حتى نهايته: فإذا كانت " عملية الإبداع الشعري" مجرد " "تركيب من الأصوات أو الكلمات"، فلم لا نستخدم "التراكيب والتباديل الخاصة بعلم الجبر مع الكلمات" لتوليد كل القصائد الممكنة؟ (وهنا يستبق تروتسكى التطورات اللاحقة فى البنيوية على يد ياكوبسون وليفى شتراوس). والتحليل الشكلى فى الحقيقة لا غنى عنه: "فالشكل اللفظى ليس انعكاسًا سلبيًا لفكرة فنية متصورة سلفًا، ولكنه عنصر نشط يؤثر على الفكرة نفسها". ومع ذلك فـــ "الفكرة"، أى المضمون، تنبع من البيئة الطبيعية والاجتماعية، و"الإبداع الفني" "تحوير وتغيير للواقع، وفقًا للقوانين الخاصة بالفن. إن المادة التى يتناولها الفن، مهما كان هذا الفن خياليًا، لا تتجاوز ما يقدمه العالم الثلاثى الأبعاد وعالم المجتمع الطبقى الأضيق". والأشكال نفسها تتضمن حوارًا بين تلك الأشكال الموروثة من الماضى واحتياجات الجيل الجديد من المنتجين التى تتشكل تاريخيًا: " ودائمًا ما يكون الإبداع الفنى عملية قلب معقدة للأشكال القديمة، تحت تأثير مثيرات جديدة تنبع من خارج الفن". ومن ثم: "يجب أن يتم الحكم على العمل الفنى فى المقام الأول بموجب قانونه الخاص، أى بموجب قانون الفن". ولكن الماركسية وحدها هى التى يمكن أن توضح ... من الذى جعل هذا الشكل الفنى مطلوبًا وليس أى شكلٍ آخر غيره، ولماذا".(٨)

وقد طور تروتسكى هذا المفهوم عن الفن تطويرًا ملحوظًا فى مقالةٍ لاحقةٍ حول رواية سيلين **رحلة إلى حافة الليل**. فبالرغم من التشاؤم المرضى للمؤلف، فإن "بانوراما عبثية الحياة" التى يقدمها، عمل من أعمال الهدم الجمالى والسياسى معًا: " فمن أجل أن يريح ضميره من الرعب فى مواجهة الحياة، يلجأ طبيب الفقراء هذا إلى أنماط جديدة من الصور الفنية. ويتضح أنه ثورى الرواية. وبشكل عام فهذا هو القانون الذى يحكم حركة الفن: فالفن يتحرك عبر التنافر المتبادل بين الاتجاهات المختلفة". فالكتاب الذين يسعون إلى صياغة لغة

---

(٨) Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971), pp. 183, 172, 173, 175, 179, 178.

مناسبة لظروفهم يضطرون إلى التمرد على الوضع الراهن، وعادة ما يكون ذلك بشكل غير واع:

> لا يمكن للإبداع الحى أن يتقدم نحو الأمام دون التمرد على التراث الرسمى، والأفكار والمشاعر التقليدية، والصور المبتذلة والتعبيرات البالية. فكل اتجاه جديد يسعى إلى التواصل المباشر الأكثر صدقًا بين الكلمات والمشاعر. ودائمًا ما ينمو النضال ضد الادعاء فى الفن بدرجة أقل أو أكبر ليصبح نضالاً ضد الظلم فى العلاقات الإنسانية. والارتباط بديهي: فالفن الذى يفقد الإحساس بالكذب الاجتماعى لا بد وأن يهزم نفسه من جراء التصنع، فيتحول إلى التكلف فى الأسلوب.(٩)

وتمثل كتابات تروتسكى فى الأدب سلسلة من اللقطات الذكية لمؤلف مشغول بشكل أساسى بالقضايا السياسية الأكثر إلحاحًا، وقد استُبعِدت هذه الكتابات بصورة متزايدة إلى هامش اليسار بعد انتصار الستالينية فى الاتحاد السوفيتى والدولية الشيوعية (الكومنترن). وقد كان لكتاباته تأثير كبير على جيل من شباب مفكرى نيويورك الذين بلغوا الرشد إبان الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث انجذب الكثيرون منهم فى البداية للاتجاه التروتسكى. وقد ساعد تأكيد تروتسكى على "قانون الفن" وتطبيقه لنظرية التفاوت على مؤلفين مثل سيلين، على إضفاء جو من الشرعية على تلقى الحداثة تلقيًا إيجابيًا، بل وعلى إجازة مقولة كليمنت جرينبيرج باستقلالية الشكل فى الفن الحديث (ويكاد يكون مؤكدا أن هذا الرأى مناقض لآراء تروتسكى نفسه).(١٠)

فى كل الأحوال مثلت الحداثة اختبارًا كبيرًا للتناول الماركسى للفن والأدب. وهنا جاء إسهام لوكاتش حاسمًا وإن كان متناقضًا. فى البداية طرح كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** (١٩٢٣) إطارًا نظريًا يتم من خلاله معالجة العلاقة بين الشكل الأدبى والسياق الاجتماعى

---

(٩) Leon Trotsky, *On Literature and Art* (New York: Pathfinder, 1970), pp. 192, 201.

(١٠) انظر/ى:

Alan Wald, The New York Intellectuals (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987).

على نحو أكثر صرامة من ذى قبل. أزاح لوكاتش نموذج البنية التحتية/البنية الفوقية، بتأكيده على الأولوية المنهجية للمفهوم الماركسى عن الكليَّة الاجتماعية: *"إعطاء الأولوية لمفهوم الكليَّة هو الضمان لمبدأ الثورة فى العلم"*.(١١) وقد ركز هذا الاتجاه الذى استلهم هيجل، على العلاقة بين الجزء والكل. وكى يوضح لوكاتش مفهوم هذه العلاقة استحضر نظرية صَنَمِيَّة السلعة التى طورها ماركس فى كتابه **رأس المال**. ومفاد هذه النظرية كما طرحها ماركس أن تبادل منتجات العمل الإنسانى فى السوق فى ظل الرأسمالية يؤدى إلى تحويل العلاقات الاجتماعية إلى علاقات بين أشياء. ومن ثم بدا ما كان مجرد سمات لترتيبات اجتماعية لها خصوصيتها التاريخية وكأنه نتاج لقوانين طبيعية عامة تعمل خارج نطاق السيطرة البشرية.

ولقد زعم لوكاتش فى ذلك الوقت أن هذه العملية التى أطلق عليها التشيؤ تتخلل كل جوانب الحياة الاجتماعية. واعتمادًا على نظرية ماكس فيبر حول العقلنة ذهب لوكاتش إلى أن الرأسمالية تتميز بتناقض هيكلى بين عقلانية جزئية ولاعقلانية عامة. فبينما تم إخضاع الأشكال والمؤسسات الفردية بشكل مضطرد للتنظيم العقلانى، ظلت الكليَّة (الاجتماعية) غير قابلة للفهم أو السيطرة. والمنتجات الثقافية، شأنها فى ذلك شأن أى جانب من جوانب الحياة الاجتماعية هى شواهد على هذا التناقض المحورى. ولقد ركز لوكاتش على التدليل على تلك الفرضية من خلال تحليل بارع لتطور الفلسفة الحديثة، ولكن لم يكن هناك ما يمنع من تناول الأشكال الثقافية الأخرى على نفس المنوال.

ومن ثم كان تتبع آثار صَنَمِيَّة السلعة على الشكل الأدبى هو أحد التحديات التى واجهت النقد الماركسى. ولم يتصد لوكاتش نفسه لهذه القضية. إذ أن فشل الثورة الروسية فى الانتشار فى أوروبا، والحملة المكثفة داخل الكومنترن التى شنت هجومًا سوقيًا على كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** أصاباه بالإحباط؛ مما دفعه فى أواخر العشرينيات إلى التبَّرء من الكتاب بدعوى مثاليته المفرطة، فأعاد صياغة ماركسيته فى ضوء الشعار اليمينى الهيجلى حول "التوافق مع الواقع". ومن ثم يصبح التغيير الثورى للمجتمع عملية صعبة طويلة المدى

---

١١ Gyorgy Lukács, *History and Class Consciousness*, trans. R. Livingstone (London: Merlin, 1971), p. 27

تنطوى على كثير من الإحباطات والانحرافات والحلول الوسط. وتصبح مهمة المُنَظِّر الكشف عن الاتجاهات التاريخية الأساسية، لا التعلق بالنزعات العابرة قصيرة المدى.

من هذا المنظور طور لوكاتش نظرية جمالية تعادى الحداثة بشكل منهجى ومتّصل، إذ مَثّل له كُتّاب الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر مرحلة كانت البرجوازية فيها طبقة ثورية، تناضل من أجل فهم العالَم الاجتماعى، فى نطاق الحدود التى تسمح بها مصالحها فى تأمين شكل جديد من أشكال الاستغلال. ومع ذلك ازدادت سيطرة الطبقة الرأسمالية بعد ١٨٤٨، وأصبحت الرؤية الموضوعية عائقًا أكيدًا فى وجه طبقة تحتاج إلى إخفاء اعتمادها على انتزاع فائض القيمة حتى عن نفسها. ومن ثم استحوذت الإثارة السطحية لا البنى الأساسية على الأدب البرجوازى، حتى فى حالة الكتاب الكبار من أمثال فلوبير. وعليه أصبحت الحداثة مجرد تحويل لهذا الاستحواذ إلى أسلوب شكلى متكلف. فالكتاب الذين على شاكلة جويس "مجمدون فى خبراتهم المباشرة". وأصبح ما اعتبره تروتسكى مصدر قوة فى سيلين هو نقطة الضعف الأساسية لدى الحداثيين من وجهة نظر لوكاتش: "فكلهم يطورون أسلوبهم الفنى الخاص ... باعتباره تعبيرًا عفويًا عن خبرتهم المباشرة."[١٢] ومن هنا تصبح الحداثة إلى حد كبير عرضًا من أعراض انحدار البرجوازية.

يعتمد هذا النقد الموجه للحداثة على نظرية المنظور الكلى للأيديولوجيا التى طرحها لوكاتش فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى**، ووفقًا لهذه النظرية فإن المكانة الموضوعية لطبقة ما داخل علاقات الإنتاج، لا عملية السيطرة الاجتماعية القائمة على المناورة والدعاية الإعلامية، هى التى تحدد رؤيتها للعالم. و بالرغم من دفاع لوكاتش الحاذق الذى لم يخل من بصيرة، إلا أن نظريته ووجِهت بدحض صارم من قبل أحد رواد الحداثة الماركسيين ألا وهو برتولد بريخت. سعى بريخت إلى قلب الموائد على رأس لوكاتش وذلك باتهامه هو، وليس خصومه الحداثيين، بتهمة الشكلانية، وذلك بمطالبته الكتاب المعاصرين بالانصياع لنمط مثالى من الأسلوب الأدبى مصدره أشتات من الواقعية الكلاسيكية. "فالواقعية ليست مجرد قضية

---

١٢ Gyorgy Lukács, "Realism in the Balance" (1938) in E. Bloch et al., *Aesthetics and Politics* (London: NLB, 1977), PP. 36-37.

شكل". بل يجب فهمها على نحو أوسع باعتبارها "اكتشافًا للعلاقات السببية المعقدة للمجتمع وكشف وجهات النظر السائدة للأمور باعتبارها أراء من هم فى السلطة، والكتابة من منظور الطبقة التى تقدم أوسع الحلول للمشكلات الملحة التى يقع المجتمع الإنسانى فى حبائلها، والتأكيد على عنصر التطور، والتعامل مع المتعيّن ومع أى تجريد ناتج عنه باعتباره ممكنًا". ويمكن تحقيق هذه الأهداف من خلال مجموعة متنوعة من الأشكال: "فأساليب الكتابة المعمول بها تستنفد نفسها، ويفقد المثير منها مفعوله. وتبرز مشكلات جديدة تتطلب أساليب جديدة. فالواقع يتغير، ولكى يتم تمثيله، يجب أن تتغير أنماط التمثيل".[١٣]

وهكذا نرى أن بريخت، شأنه فى ذلك شأن تروتسكى، طرح علاقة جدلية بين الأشكال الأدبية والواقع الاجتماعى المتغير. ورغم أن بريخت كتب نقده للوكاتش فى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، ولم يُنشَر إلا بعد وفاته، إلا أنه أتاح له أن يدافع عن مسرحه الملحمى باعتباره شكلاً من أشكال الواقعية. أما مهمة استجلاء العلاقة بين الشكل والواقع على نحو أكثر صرامة فقد قدر لاثنين من الماركسيين الألمان المتعاطفين مع الحداثة، وهما فالتر بنيامين وثيودور أدورنو، أن يتبنياها. وقد سعى كلاهما إلى رد كتاب **التاريخ والوعى الطبقى** على صاحبه وذلك باستخدامه فى توضيح التطور الشكلى للفن الحديث. ومع ذلك فقد قاما بهذه المهمة بطريقتين متمايزتين تعكسان تفضيلاتهما الجمالية المتعارضة. فقد أيد بنيامين الفنانين الطليعيين مثل بريخت والسورياليين الذين سعوا إلى الربط بين الإبداع الشكلى والراديكالية السياسية؛ أما أدورنو فقد ذهب إلى أن الهجوم النقدى الأكبر جاء من قبل هؤلاء الفنانين الذين أعلوا من شأن التجريد كثيرًا مثل شوينبرج وبيكيت.

وهنا سوف أتناول منهجى بنيامين وأدورنو المختلفين بإيجاز، حيث إنهما موضع مناقشة مستفيضة فى مكان آخر من هذا المجلد. فسيرًا على درب ماركس ولوكاتش، نظر كلاهما إلى المجتمع الرأسمالى باعتباره مجتمعًا تتخلله صَنَمِيَّة السلعة. بالنسبة لبنيامين تكمن هذه البنية فى التماثل الشكلى بين العلاقات المادية والمنتجات الثقافية. ففى كتابه العظيم الذى

---

١٣ Bertolt Brecht, “Popularity and Realism,”
المرجع السابق ص ٨٢.

لم يكمله **كتاب المقاطع** *Passagen-Werk* قام بنيامين بتجميع كم هائل من الأدلة التى تربط بين التطورات الاقتصادية فى عهد الإمبراطورية الثانية وشعر بودلير والجغرافيا الحضرية لمدينة باريس عندما غدت مدينة تحكمها إيقاعات الاستهلاك الجماهيرى. وأنتج تجاور هذه الشذرات "صورًا جدلية" سجلت عملية تسليع [تحويل إلى سلعة] الحياة الاجتماعية وأشارت فى الوقت نفسه نحو مستقبل بلا طبقات وذلك باستحضارها ذكريات للشيوعية البدائية. وبالرغم من أن أدورنو كان مدينًا فى جوانب شتى لبنيامين، إلا أنه كان شديد النقد لمنهجه: فمجرد وضع الحقائق المتباينة جنبًا إلى جنب قد يقودنا بسهولة إلى السقوط فى نوع من الاختزال الاقتصادى، يحاول كلاهما أن يتجنبه؛ فضلاً عن ذلك، بدت نظرية الصور الجدلية وكأنها تتطلب ذلك المفهوم المشكوك فيه عن لا وعى جمعى. وظل مفهوم لوكاتش عن الكليِّة الاجتماعية ضروريًا كوسيلة لتوضيح الكيفية التى تشكل بها صَنَمِيَّة السلعة بنية الأعمال الفنية، وتفاصيل الحياة اليومية- وهى المقولة التى أثبتها أدورنو بنجاح فى كتابه **أخلاق الحد الأدنى** *Minima Moralia* (١٩٧٤). ومع ذلك فإن أفضل أعمال الحداثة فى أشكالها المتنافرة مثلت المعاناة التى تتعرض لها البشرية والطبيعة نفسها من جراء السيطرة الاجتماعية، وتضمنت فى نفس الوقت دعوة لإنهاء تلك السيطرة.

وهكذا ظل كتاب **التاريخ والوعى الطبقى** نقطة مرجعية حاسمة بالنسبة لأدورنو، بالرغم من تشككه فى اتجاه الجدل الهيجلى فى القول بالكليّات. أما المدرسة الماركسية الأخرى الكبرى فى النظرية النقدية التى قدمت تقويمًا موضوعيًا للحداثة فكانت على النقيض، معادية دون مواربة للتأثير الهيجلى على الماركسية. فبالنسبة للوى ألتوسير وأتباعه مثّل مفهوم لوكاتش عن الكليِّة نموذجًا لما أطلقوا عليه "الكليِّة التعبيرية". فهنا يتم النظر لجوانب الكل الاجتماعى المختلفة على أنها تعبيرات عن جوهر واحد. وفى هيجل نفسه نجد أن حركة التاريخ الإنسانى بأكملها هى وصول بالروح المطلق Absolute Spirit إلى حالة الوعى بالذات. أما من منظور لوكاتش الذى يبدو أكثر مادية، نجد أن كل الظواهر المختلفة للمجتمع الرأسمالى تكرر البنية الأساسية لصَنَمِيَّة السلعة، والمحصلة هى نوع من الاختزالية الاقتصادية التامة كالتى نجدها فى ماركسية الأممية الثانية.

يذهب ألتوسير إلى أن الكليّة الماركسية الأصيلة كلٌ معقد له بنيته الخاصة التى تتكون من العديد من البنى والممارسات المختلفة. وداخل هذا الكل تعمل الحتمية الاقتصادية فقط "فى نهاية المطاف". ولكن بينما يتبنى ألتوسير هنا صيغة إنجلز، إلا أنه يضفى عليها معنى جديدًا. فكل مجتمع له "بنية مهيمنة"، أى مجموعة من العلاقات الهرمية تهيمن فيها ممارسة ما على الممارسات الأخرى. ويلعب الاقتصاد دوره الحتمى فى نهاية المطاف بانتقاء الممارسة المهيمنة. ومن ثم تعمل علاقة السببية الاقتصادية بصورة غير مباشرة من خلال البنية المهيمنة، لا كمؤثر مباشر على البنية الفوقية. وتتطور الممارسات الفردية وفقًا لمنطقها المتمايز، داخل نطاق الحدود التى تفرضها البنية المهيمنة. ومن ثم نرى أن البنية الفوقية "مستقلة نسبيًا" عن الاقتصاد.

أين يقع الأدب والفن من هذا كله؟ يرى التوسير وزميله بيير ماشرى أن علاقة الأدب والفن بالاقتصاد علاقة غير مباشرة بدرجة أكبر من الممارسات الاجتماعية الأخرى. وفى الحقيقة فإن قضية انتمائهما إلى البنية الفوقية أو عدمه، ليست واضحة على الإطلاق. فمكانتهما الاجتماعية تتحقق من خلال الأيديولوجيا التى يرى فيها ألتوسير الوسيط الذى يعيش من خلاله كافة البشر علاقاتهم بشروط وجودهم المادية. فوظيفة الفن إدراكية cognitive : "يكمن الفارق الحقيقى بين الفن والعلم فى *الشكل الخاص* الذى يقدمان لنا من خلاله نفس الموضوع بطرق مختلفة تمامًا: الفن عبر "النظر" و"الإدراك" أو "الشعور"، والعلم فى صورة *المعرفة* (بمعناها الصارم، عبر مفاهيم)". و"موضوع" الفن هو الأيديولوجيا. وهكذا نجد "بلزاك وسولجنستين يقدمان لنا "رؤية" للأيديولوجيا التى تلمّح لها أعمالهما وتتغذى عليها دائمًا، وهى رؤية تفترض مسبقًا تراجعًا ما، أى خلق مسافة داخلية تفصل رواياتهما عن ذات الأيديولوجيا التى انبثقت منها."[١٤]

هذه الصورة من نظرية التعارض تؤكد أن بمقدور الكتاب تقديم ما يتوفر لهم من البصيرة لا بالرغم من معتقداتهم السياسية المعلنة بل، بمعنى ما، نتيجة لهذه المعقدات: "فحقيقة

---

١٤ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 1971), pp.205, 204.

أن مضمون أعمال بلزاك وتولستوى "منفصل" عن أيديولوجيتهما السياسية وعلى نحو ما يجعلنا نرى ذلك المضمون *من الخارج*، ويجعلنا "ندركه" من خلال خلق مسافة فاصلة داخل تلك الأيديولوجيا، تفترض مسبقًا وجود تلك الأيديولوجيا نفسها".[١٥] هذا الموقف المتناقض تكشف عنه بنية النص المتنافرة ذاتها:

> ومن هنا يصبح النظام الخفى للعمل أقل دلالة من فوضاه الفعلية *المحددة*. فالنظام الذى يظهره العمل مجرد نظام متخيّل، يتم إسقاطه على الفوضى، وهو حل روائى من صنع الخيال للصراعات الأيديولوجية، حل من التهافت بمكان يجعل التفكك وعدم الاكتمال يتجليان بوضوح فى حرفية النص نفسه. لم تعد المسألة إذن مسألة عيوب بل مسألة دلائل واشية لا غنى عنها. هذه المسافة التى تفصل العمل عن الأيديولوجيا التى ينقلها يعاد اكتشافها فى نص العمل ذاته: فنجده منشطرا، وغير مكتمل حتى فى اكتماله.[١٦]

هنا فى الواقع نرى انتصار الحداثة على الواقعية. فكل الأعمال الأدبية، كما يؤكد ماشرى، مهما كان شكلها الظاهرى مصقولاً، ومهما اتسقت ظاهريًا مع قواعد المحاكاة التى وضعها لوكاتش، فإنها تخفى بنى مشوهة ومتنافرة شأنها شأن أكثر منتجات الحداثة وعيًا بذاتها. ويؤكد ماشرى على النقص الكامن الذى يعتور كل نص: " لا يكتفى الكتاب بذاته إذ يلازمه *غيابٌ* ما، لا وجود له بدونه". ولكن هذا الغياب لا يحيلنا ببساطة إلى نصوص أخرى، فى دورة لا نهاية لها من لعب الدوال. بل على العكس، "لكى نعرف العمل يجب أن نتحرك خارجه". وهذا "يكشف العمل من حيث احتوائه على علاقة محددة وغير مقنِّعة (وهذا لا يعنى أنها بريئة) بالتاريخ. و ليست هذه العملية التى تسعى لاستعادة "لا وعى العمل (لا لاوعى المؤلف)" "عملية تقديم شرح تاريخى يُلصَق بالعمل من الخارج. على النقيض من ذلك يجب أن نكشف عن نوع من الانشطار داخل العمل: هذا الانشطار هو لا وعيه، بقدر ما

---

١٥ المرجع السابق، ص ٢٠٦.

١٦ Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p. 155

يمتلك لاوعيًا—وهذا اللاوعى هو التاريخ، أو لعب التاريخ خارج حدوده، وتعديه على تلك الحدود".(١٧)

وبعيدًا عن وجود توتر بين الشكل الأدبى والسياق التاريخي، فإن الانشطارات الموجودة داخل النص تكشف عن علاقته بالتاريخ. من الواضح هنا أن مفهوم ماشرى عن وظيفة النقد الماركسى يتخذ من التحليل النفسى نموذجًا يحتذى، رغم أن المكبوت هنا ليس الرغبة الجنسية ولكن "الواقع المعقد الذى يعيش فيه البشر كتابًا وقراءً أى الواقع الذى هو *أيديولوجيتهم*".(١٨) ويظل كتاب ماشرى **نظرية للإنتاج الأدبى** من أهم المحاولات الماركسية لتوضيح كيف يمكن أن ننحو منحى تاريخيًا دون طمس النص. ومع ذلك يعتمد الكتاب، ولو بشكل جزئى على الأقل، على ذلك التماسك والمعقولية اللذين يميزان تجديد ألتوسير للمادية التاريخية. و تكمن الصعوبة الأكبر هنا فى مفهومه المميز عن الكليّة: فلقد أصر النقاد على صعوبة التمييز بين القول بتعددية عناصر مستقلة نسبيًا، والقول بأن الكل الاجتماعى قائم فى تكتل عناصر متباينة، مبثوث وذائب فيها، لا أكثر، وهو القول الذى جادل ضده لابريولا وتروتسكى. ذهب العديد من "ما بعد– الماركسيين" مثل إرنستو لاكلاو وشانتال موف إلى أنه يجب تبنى هذه التعددية لا تجنبها. من هذا المنظور تتلاشى ببساطة مشكلة ربط النص بالسياق. فالأشكال الأدبية والمؤسسات الاجتماعية يتم تمثلها داخل التعددية الهائلة للعلاقات المشروطة بطبيعتها والتى لا يمكن لأى شكل من أشكال الفكر أن يأمل فى السيطرة عليها.

ومع ذلك فإن أكثر الردود تميزًا من الناحية الفكرية على ما بعد الحداثة لا يخرج عن كونه تجربة ماركسية صريحة تعتمد فكرة الكليّة. فبالنسبة لجيمسون يمكن فهم الفن ما بعد الحداثى بصورة أفضل باعتباره يمثل "منطق الإنتاج الثقافي" خلال مرحلة معينة من مراحل تطور الرأسمالية – وهى مرحلة ما يطلق عليه "الرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات أو رأسمالية المستهلك".(١٩) هذا التفسير يفترض منهجيًا نوعًا من التوفيق الملحوظ بين لوكاتش

---

١٧ المرجع السابق، ص ٨٥،٩٠، ٩٢، ٩٤.

١٨ المرجع السابق، ص ١٥٥

١٩ Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), ch. 1.

والتوسير. فجيمسون يرفض محاولات ما بعد البنيويين لإضفاء الطابع النصى على التاريخ. لذا يعيد جيمسون صياغة مقولة ألتوسير موضحًا "أن التاريخ *ليس* نصًا، ولا سردية، سواء كانت كبرى أو غيرها، ولكن يستحيل علينا الوصول إليه باعتباره سببًا غائبًا إلا فى صورة نصّية". وبالمثل لابد من قراءة "مفهوم الكليّة فى كتاب **التاريخ والوعى الطبقى** "باعتباره" معيارًا منهجيًا". فالأيديولوجيا بالنسبة للوكاتش تكمن فى "استراتيجيات الاحتواء" التى " لا يمكن تعريتها إلا بمواجهة النموذج المثالى للكليّة الذى تلمح إليه تلك الاستراتيجيات وتكبته فى نفس الآن". وتعرية تلك الحدود التى تفرضها الأيديولوجيات على النصوص التى تمثلها تفترض مسبقًا أن الماركسية "نمطٌ من التفكير لا يعرف مثل هذه الحدود، ويدفع باتجاه الكلّية، بلا نهاية، ولكن النقد الأيديولوجى لا يعتمد على مفهوم دوجماطيقى أو "وضعي" للماركسية باعتبارها نسق، بل باعتبارها، بكل بساطة، المكان الملزم برؤية كليّة".[٢٠]

ومن هنا يذهب جيمسون إلى أنه يمكننا على نحو لا يخلو من المفارقة أو الجدل، القول بأن مفهوم لوكاتش يلتقى بمفهوم ألتوسير عن التاريخ أو ما هو حقيقى باعتباره سببًا غائبًا. وتكمن النواة العقلانية فى نقد ألتوسير للماركسية الهيجلية فى رفضه للتماثلات التى يطرحها أتباع لوكاتش من النقاد من أمثال لوسيان جولدمان بين النصوص الأدبية وجوانب من الكلّ الاجتماعى. ويذهب جيمسون إلى القول بأن "المهمة التفسيرية المنوطة بالسببية البنائية الحقة، على العكس من ذلك، ستجد مضمونها المتميز فى الشقوق والانكسارات الموجودة بالعمل، وأخيرًا فى مفهوم "للعمل الفني" السابق باعتباره نصًا متنافرًا... وفصاميًا". وهذا لا يسمح له بالتصديق على الصورة التى يقدمها ألتوسير وماشرى للنقد الماركسى فحسب بل يتيح له أيضا أن يتقبل ما بعد البنيوية. و لا تقتصر فلسفات الاختلاف، مثل فلسفة دولوز، على افتراض مفهوم ما عن الكليّة لكى تقوم بتفكيكه، ولكن "احتفاء ما بعد البنيوية الحالى بالانقطاع والتنافر...[يشكّل] مجرد لحظة أولية فى التفسير الألتوسيرى تتطلب بعدئذ ربط الأجزاء والمستويات غير المتكافئة، والدوافع المتنافرة فى النص مرة أخرى، ولكن على نمط الاختلاف البنائى والتناقض المحدد"[٢١].

---

٢٠ Jameson, *Political Unconscious*, pp. 35, 52, 53.

٢١ المرجع السابق، ص ٥٤-٥٥، ٥٦.

قد نعجب بالبراعة المذهلة لهذا التحليل بينما تساورنا الشكوك بشأن حيوية تركيب الأضداد التى يؤكد بها جيمسون أن " الماركسية تضم فى طياتها أنماطًا أو أنساقًا أخرى للتفسير" وكذلك بشأن تطبيقه لمنهجه على ما بعد الحداثة (وهو تطبيق يبدو أنه يعتمد على اكتشاف التماثلات بصورة أكبر مما ينبغى وفقًا لتراث ما بعد الحداثة المعتمد).[٢٢] ومع ذلك يقدم عمل جيمسون شهادة على حيوية النقد الماركسى الذى لا يهاب اتخاذ منحى تاريخى أو العناية بالتفاصيل الشكلية الدقيقة. وكما أوضحت فإن الكتابات الماركسية المتعمقة فى الأدب اجتهدت بطرق متعددة لربط الشكل بالسياق. وفى هذا الوقت الذى قامت فيه كثير من النظريات الثقافية بتمييز النص بما يجعله يبتلع التاريخ، يقدم هذا التقليد الماركسى بمواطن القوة فيه، بديلاً مناقضاً مرحبًا به.

---

٢٢ المرجع السابق، ص ٤٧، انظر/ى:
Alex Callinicos, “Drawing the Line”, *International Socialism* 53 (1991), pp. 93-102.

الماركسية وما بعد البنيوية

مايكل راين

ترجمة: **محمد هشام**

يرى النقاد الماركسيون أن ثمة صلةً بين السبل التى يشكِّل بها الأدب المعنى من خلال نظم الكلمات أو سرد القصص المستقاة من الحياة، والسبل التى تحافظ بها الجماعات الحاكمة على سلطتها فى المجتمع. وفى ضوء هذا المفهوم، يمكن النظر إلى مسرحية مثل **الملك لير** لا بوصفها مجرد سرد لحكاية مأساوية عن غدر وخيانة ذوى القربى فحسب، بل على اعتبار أنها تقدم أيضاً رؤية للعالم كان من شأنها أن تساهم فى ترسيخ هيمنة الأرستقراطية فى إنجلترا فى أواخر عصر النهضة. كما اهتم النقاد الماركسيون بدراسة السبل التى يتحدى بها الأدب النظمَ والأوضاعَ الجائرة، وكيف يعرض، من خلال مرآته التى تعكس أحداث التاريخ، مواطنَ الضعف والتصدّع التى تجعل تلك النظم والأوضاع الجائرة مزعزعةً، ومن ثم عرضةً للتغيير الجذرى. فبالرغم من أن مسرحية **الملك لير**، على سبيل المثال، تدافع عن هيمنة الأرستقراطية، فإنها تُظهر فى الوقت نفسه تلك المشاكل والتناقضات التى كان من شأنها أن تجعل سقوط الأرستقراطية أمراً محتوماً فى منتصف القرن السابع عشر.

وتفترض الماركسية أن العمل الذى عرَّفه ماركس بشكل عام باعتباره نشاطاً بناءً للإنسان فى العالم، هو أحد الخصائص الأساسية المميزة للحياة البشرية. إلا إن عمل الإنسان، وفقاً لماركس، يتعرض للاغتراب فى ظل الرأسمالية، فناتج العمل يُنتزع من المنتجين ويُباع ابتغاء تحقيق الربح الذى تجنيه الطبقة الرأسمالية لا الطبقة العاملة. وتهدف الماركسية، كمشروع سياسى إلى استعادة سيطرة العمال على ناتج عملهم، بحيث تعود الأرباح إليهم وليس إلى طبقة الملاك.

بيد أن هذه الخطوة تصطدم بعائق القوة بالإضافة إلى ما يسميه ماركس "الأيديولوجية". ذلك أن كل المجتمعات التى تتسم بعدم المساواة فى تقسيم السلطة والثروة، تقوم على خضوع

فئة اجتماعية لأخرى، تحتاج إلى مجموعة من الأفكار والممارسات الثقافية التى تسوِّغ صور التفاوت القائمة بأن تجعلها تبدو كما لو كانت أمراً عقلانياً أو طبيعياً أو وضعاً أقرته المشيئة الإلهية. ولما كان ماركس يرى أن الوعى هو عنصر تاريخى وعملى ومادى، فإن كل نظام اقتصادى جديد يتيح طريقة جديدة للتفكير بشأن الحياة على الأرض. فعلى سبيل المثال، شكَّلت أفكار مثل "الولاء" و"الواجب" نمطَ العلاقات الاقتصادية فى المجتمع الإقطاعى، بينما كانت الطبقة الرأسمالية الناشئة فى حاجة إلى أفكار مثل "التحرر الاقتصادي" و"الفردية" و"الحرية الشخصية" بما لها من قوة فى تشكيل أنماط العلاقات فى المجتمع. ولقد عرّف ماركس الأيديولوجية تعريفا مبدأيا بوصفها: ""الأفكار المسيطرة للطبقة المسيطرة"". وعادةً ما تكون الأفكار التى تسود فى ثقافة ما بشكل عام هى تلك التى تبرهن على شرعية المجتمع القائم وتعزز هيمنة النخبة الحاكمة. فخلال العصور الوسطى، على سبيل المثال، كان مبدأ الولاء المطلق للسيد الإقطاعى هو الذى يُستخدم لتبرير البناء الطبقى للمجتمع الذى يتسم بالتفاوت الطبقى الهائل وبالتراتب الهرمى، فى أعين أبناء هذا المجتمع (لاسيما الأقنان الذين كان يتعين عليهم أن يقوموا بكل العمل).

وقد طرأت تغيرات كثيرة على مصطلح "الأيديولوجية" منذ عصر ماركس، حتى أصبح أكثر تحديداً. وهو يشير فى الوقت الراهن إلى عمليات إنتاج الأفكار، والدلالات الثقافية وعناصر التكوين الشخصى التى لا يمكن اختزالها فى عبارة "أفكار الطبقة الحاكمة" فحسب. كما تشمل الأيديولوجية التعوُّد على أنواع بعينها من ممارسات الانضباط الذاتى أو من أنماط تحديد المرء لهويته. فجميعنا نتعلم أن نفكر ونتصرف كما لو كنا أحراراً تماماً، فى حين أننا نقبل وبشكل غير واع، فى الوقت نفسه، جميع أنواع النظم التى تدل على طاعتنا وخضوعنا. ونحن نتعلم أن نسلك سلوكاً "قويماً"، وهو ما يعنى نمط السلوك الذى يتماشى مع ما يمليه النظام الاجتماعى الذى نعيش فى كنفه، ولكننا نفعل ذلك طواعيةً كما لو كانت أنماط السلوك هذه لم تُفرض علينا مطلقاً. وهنا يكمن سحر الإيديولوجية: أن تجعلنا نفعل أشياءً قد تكون ضد مصالحنا، وأن نفعلها وكأنها نابعة من إرادتنا بشكل كامل.

وقد دأب النقد الأدبى الماركسى على الاهتمام بدراسة وضع العمل الأدبى فى سياقه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى. فما كان لمسرحيات شكسبير أن تُقدم على المسرح لو لم تكن تتناول (أى تقبل وتعزز) بشكل أو بآخر القيم والمُثُل المعبرة عن ثقافة الملكية الإنجليزية. وبهذا المعنى، فإن جميع الأعمال الأدبية "تحددها" العوامل الاقتصادية، عن طريق تحويل سبل إدارة الحياة المادية فى المجتمع إلى قيود وضوابط ثقافية. وهناك عدة اتجاهات فى النقد الماركسى، وسوف أكتفى بعرض اثنين منها هنا. وتهتم نظرية الانعكاس والمادية الثقافية (التى يتناولها قسم آخر من هذا المجلد) بدراسة العلاقة بين الأدب والتاريخ الاجتماعى، بينما يهتم النقد الماركسى البنيوى بالكيفية التى تُعرض بها التناقضات الاجتماعية فى النصوص الأدبية.

وتُعد أعمال كريستوفر كودويل Christopher Caudwell (ولاسيما كتابه **دراسات فى حضارة محتضرة** *Studies in A Dying Culture*، الصادر عام ١٩٣٨؛ وكتاب **الوهم والواقع** *Illusion and Reality* ، الصادر عام ١٩٣٧)* نموذجاً للنقد الماركسى الذى يستند إلى نظرية الانعكاس. ويرى كودويل أن الأدب يجسد من خلال صور وأخيلة، المشاعر الوجدانية السائدة فى عصر ما. ففى عصر النهضة، على سبيل المثال، بدأت تبرز صورة جديدة للذات، وهى صورة الفرد البرجوازى ذى القدرة على التعبير وذى الإرادة العنيفة فى كثير من الأحيان، والذى يسعى إلى امتلاك الثروة والنفوذ فى العالم الذى بدأ يظهر فى مطلع عصر رأسمالية السوق. وتتبدى صورة الذات هذه فى الشخصيات التى قدمها شكسبير، من هاملت إلى لير. ودائماً ما يُصور تعبير هذه الشخصيات عن ذواتها أو إرادتها بشكل مأساوى، لأن شكسبير نفسه كان أحد أفراد البلاط الملكى، باعتباره من ممثلى الفرقة التى تحظى برعاية الملك، بالرغم من انتمائه إلى عائلة برجوازية، ومن ثم جاءت أعماله متسقةً مع "عالم

* تُرجم الكتابان إلى اللغة العربية، انظر/ى:

- كودويل، **دراسات فى ثقافة محتضرة**، ترجمة: فاضل جتكر (دمشق: وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤).

- كودويل، **الوهم والواقع: دراسة فى منابع الشعر**، ترجمة: توفيق الأسدى (بيروت، ١٩٨٢). [المترجم]

المشاعر العام" الذى كان جزءاً منه. وبينما يعبر شكسبير عن "الوهم البرجوازي" المتمثل فى الاعتقاد بأن الكلمة هى مجال الانطلاق الحر للإرادة الذاتية، فهو يؤيد، فى مسرحية **الملك لير** على وجه الخصوص، ما يقوم به النظام الملكى من "فرض إرادته قسراً" علــى البرجوازيــة الناشئة. ونتيجة لذلك، فلا مناص من أن تنتهى جميع شخصياته المسرحية المتمسكة بإرادتهــا نهايةً مأساوية. ويُطلق على هذا النوع من النقد اسم "النقد الانعكاسي"، لأنه يذهب إلى القــول بأن الأدب هو مرآة تعكس العالم التاريخى.

ويهتم النقاد الماركسيون البنيويون بوضع الأدب فى سياق بنــى اجتماعيــة لا يمكــن للأيديولوجية الأدبية أن تطمس دورها الحاسم المحددِ. وبينما تنظر بعض المــدارس النقديــة الأخرى إلى عناصر الشكل الظاهرة على السطح فى العمل الأدبى وإلى خلاصة موضــوعه باعتبارها نقطة النهاية بالنسبة للنقد الأدبى، فإن هذه العناصر نفسها لا تعدو أن تكون مجــرد نقطة البدء بالنسبة للتحليل البنيوى الذى يسعى إلى البحث فيما هو أبعد من الملامح الظاهرية وصولاً إلى البناء الأساسى والمبدأ الذى يقوم عليه بناء العمــل الأدبــى ويحــدد طبيعتــه. وباستخدام نموذج ماركس، يسعى هؤلاء النقاد إلى البحث عن مبدأ الإنتاج الأدبى الكامن تحت سطح النص، و لا يفصح عنه العمل نفسه. فعلى سبيل المثال، يذهب بيير ماشــرى Pierre Macherey (فى كتابه **نظرية للإنتــاج الأدبــى** *A Theory of Literary Production*، الصادر عام ١٩٦٦) إلى أن الأدب الذى يعزز أيديولوجية بعينها إنما يسعى إلى التوفيق بين التناقضات الاجتماعية (من قبيل التناقضات بين العمال والرأســماليين، أو التناقــضات بــين أيديولوجية الحرية الفردية وواقع الحتمية المادية). فمثل هــذا العمــل الأدبــى يخفــى تلــك التناقضات بتحويلها فى سياق تلك الوحدات الشكلية إلى نسيج قصصى مترابط منطقياً أو إلى شخصيات تبدو فى ظاهرها بطولية بطبعها، أى شخصيات لا تحدها ولا تحكمهــا الظــروف المادية. إلا إن التناقضات الاجتماعية وواقع الحتمية المادية تكمن فى صمت داخــل الــنص، وتتمثل مهمة الناقد فى كشف النقاب عن التناقضات التى يسعى النص إلــى التوفيــق بينهــا والحفاظ عليها فى حالة من التوازن الشكلى، فالنصوص الأدبية تُظهر أعراض تلك التناقضات

من خلال بعض المثالب أو الهفوات الشكلية، حتى وهى تحولها إلى أحـداث خياليـة تتـسم بالوحدة.

والملاحظ أن النقد الأدبى الماركسى لدى ماشرى يحمل بصمات مدرسة فكرية أخرى ظهرت فى فرنسا فى عقد الستينيات من القرن العشرين. فقد جمع مفكرون من أمثال ميـشيل فوكو Michel Foucault، وجاك دريدا Jacques Derrida، وجوليـا كريـستيفا Julia Kristeva، وجان بودريار Jean Baudrillard، ما بين الاهتمام البنيوى بالعلامات واللغة، والاهتمام بإعادة النظر بصورة نقدية فى بعض الفرضـيات الأساسـية للفلـسفة العقلانيـة والحضارة الغربية. ويتفق هؤلاء المفكرون من أنصار مـا بعـد البنيويـة مـع نظـرائهم الماركسيين فى الإحساس بأن الرأسمالية شكل من أشكال الهيمنة، ولكنهم يولون قدراً أكبر من الاهتمام لتحليل أشكال الفكر، والدلالات الثقافية التى تبقى على هذه الهيمنة. وبالإضافة إلـى ذلك، يميل مفكرو البنيوية إلى تبنى الأفكار التى يمكن أن يُطلق عليها اسم "ما بعد الماركسية"، وذلك من واقع تأثرهم بحركة اليسار الجديد فى عقد الستينيات، والتى نأت بنفسها عن الأشكال السياسية الماركسية التقليدية، من قبيل الحزب الشيوعى اللينينى.

ويرى مفكرو ما بعد البنيوية أن الثقافة تنشئ نظاماً من المادة البدائية للعالم، وتـساعد بذلك على الحفاظ على النظم الاجتماعية القمعية. وإذا كان البنيويون يقولون بأن ثمة نظامـاً فى كل شئ، من علاقات النسب إلى الأزياء، فإن ما بعد البنيويين يذهبون إلى القول بأن هذه النظم جميعها مبنية على خلل أساسى متأصل فى اللغة وفى العالم، وهو خلـل لا يمكـن أن تتغلب عليه أية بنية أو شفرة دلالية من تلك التى قد تضفى عليه معنى ما. ومن ثم، فهناك ما هو أهم من معرفة الطريقة التى تعمل بها النظم والأبنية، ألا وهو اكتشاف الطريقة التى قـد تؤدى إلى امتناعها عن العمل، مما قد يتيح تحرير الطاقات والإمكانات التى تنطوى عليها، ثم استخدامها فى بناء مجتمع مختلف تمام الاختلاف.

وقد شهد مطلع عقد الستينيات بداية ظهور بواكير الأعمال التى أصبح يُطلق عليها فى نهاية المطاف اسم "ما بعد البنيوية". وعكست هذه الأعمال تأثر الفكر الفرنسى المتزايد بأفكار فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche (وكانت أعماله قد تُرجمت إلى الفرنسية مـؤخرا)،

ذلك المفكر الذى ترجع قيمته فى نظر المفكرين الفرنسيين الأصغر سناً إلى رفضه للتراث العقلانى للوصف الموضوعى وللتراث المثالى الذى حوّل أحداث العالم الواقعية الملموسة إلى معان أو حقائق خفية غيبية أو غير ملموسة ولا يمكن إخضاعها للتجربة. وتتمثل أحد المؤثرات الأخرى الأساسية المناهضة للبنيوية فى مارتن هايدجر Martin Heidegger، ذلك المفكر الألمانى الذى كانت أعماله قد خلفت أثراً كبيراً فى فرنسا منذ الأربعينيات (وهو ما يتبدى على وجه الخصوص فى أعمال جان بول سارتر Jean-Paul Sartre، الذى يُعتبر كتابه **الوجود والعدم** *Being and Nothingness*[**] من وجوه عدَّة أحد النصوص التى مهدت لما بعد البنيوية، من حيث إنه يتناول بالتفصيل عدداً من الموضوعات التى أصبحت فرضيات أساسية لمفكرى ما بعد البنيوية من أمثال جاك دريدا، ومن هذه الموضوعات مثلاً عدم وجود أساس للأسس القائمة). وكان كتاب ميشيل فوكو **الجنون والحضارة** *Madness and Civilization*(١٩٦١) هو الذى أضفى الطابع المميز على الاتجاه الجديد فى الفكر الفرنسى، حيث أشار إلى أن الفكر العقلانى التقليدى قد أقصى أنماط الفكر البديلة "غير الحسية" بوصمها بأنها ضرب من "الجنون". فأولئك الذين كانوا يُعتبرون فيما مضى من الصوفيين أصبح يُنظر إليهم فجأةً بوصفهم على أعتاب المس. وجاء هذا التحول نتيجة لاعتبار العقل أحد العناصر الأساسية الموجِّهة لعصر التنوير. وكان من شأن النزعة العقلانية أن تساعد الرأسمالية الناشئة، حيث أتاحت قياس النفع أو الفائدة، وتحديد الأشياء والبشر على ضوء ذلك، وتصنيفهم إلى فئات والتحكم فيهم.

ومن الكتب الأساسية الأخرى التى تُعد من أوائل أعمال ما بعد البنيوية كتاب جيل دولوز Gille Deleuze **نيتشه والفلسفة** *Nitzsche and Philosophy* (١٩٦٢) الذى يسلط الضوء على تقويض نيتشه للمثل الأعلى العقلانى للمعرفة، ونقده اللاذع لما دأبت عليه الحضارة المسيحية من إضفاء معنى روحى على كل شئ. ويرى نيتشه أن العالم المادى هو

[**] تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:

جان بول سارتر، **الوجود والعدم**، ترجمة: عبد الرحمن بدوى (القاهرة، ١٩٦٥). [المترجم]

ساحة لصراع القوى، وليس شيئاً يخفى روحاً أو معنى. ولا يمكن فهم هذا العالم المادى من خلال مقولات عقلانية من قبيل "الذات" أو "الموضوع" أو "الإرادة" أو "الحقيقة"، لأن كل المقولات تنطوى بالضرورة على "الكذب". ومن خلال إدراك عالم القوى فى تدفقه المتمايز، تحوّل المقولات هذا التدفق إلى هويات مستقرة، أى أشياء لا علاقة لها بالعالم. فجميع ضروب تفكيرنا هى عبارة عن عملية صنع أخيلة، تشكل سلسلة من الاستعارات التى تحل الاستقرار محل عدم الاستقرار المتأصل للوجود، وتحل المعنى محل تماثل العالم المادى الذى يتسم بالعود الأبدى، ومن ثم لا يبقى هناك أى مغزى روحى، وفى نهاية الأمر يقاوم العالم عملية تحويله إلى أفكار أو مُثل، من قبيل العدل أو الحقيقة أو الخطيئة أو الخلاص. أما نموذج الفنان الفيلسوف بالنسبة لنيتشه فهو ذلك الذى يتعلم أن يقبل وضع العالم كما هو، ويرفض إضفاء معنى على الأشياء، ويتجنب عملية التصنيف إلى مقولات، ويقبل عدم وجود أساس لجميع أشكال تفكيرنا، ويلقى بنفسه إلى لهو العالم ويرقص معه.

وفى عام ١٩٦٦، ظهر كتاب آخر لميشيل فوكو وهو **الكلمات والأشياء** *Les Mots et les Choses* (الذى تُرجم إلى الإنجليزية تحت عنوان **نظام الأشياء** *The Order of Things*)*، لفت الأنظار إلى طريقة التفكير الجديدة. ويبحث فوكو النزعة العقلانية بشكل تاريخى، ويبين أنها تظهر وتتغير على مر الأزمان، فلم يعد ممكناً النظر إلى العقلانية كما لو كانت ضوءاً بزغ فجأة فى لحظة ما خلال القرن السابع عشر، ثم استمر ينير كل جوانب ما نفعله أو نفكر فيه بنفس الطريقة المتسقة، بما يضفى نظاماً موضوعياً على الأحداث الواقعية الملموسة. ويرى فوكو أن فكرة هذا النظام الموضوعى ذاتها كانت ابتكاراً تطور عبر التاريخ، حيث تطلب الإحلال المنهجى لطرق المعرفة الأسبق التى لم تنشئ فواصل تصنيفية فى العالم، وكانت تنظر إلى العالم وتتحدث عنه باعتباره نظاماً من المتشابهات والأجزاء المترابطة فيما بينها، وأحد هذه الأجزاء هو اللغة نفسها.

---

* تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:

ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، ترجمة: مطاع الصفدى وآخرين (بيروت: مركز الإنماء القومى، 1990). [المترجم].

وقد بدأ المفكرون الفرنسيون الجدد يرون فى الأعمال التجريبية التى قدمها كتاب من أمثال مالارميه Mallarmé ولوترياموں Lautréamont على وجه الخصوص تياراً بديلاً للعقلانية والقمع اللذين اتسمت بهما الثقافة الرأسمالية الحديثة. وسعى هذا الفكر الجديد إلى تفكيك ذلك النظام الاجتماعى القمعى عن طريق تسخير الإمكانات الدلالية للدوال ومعها جميع العناصر ذات الخصائص المتباينة التى عمل نمط التعبير الرأسمالى على تقييدها فى عالم المدلولات. وقد بدأ نهج جديد فى تناول الدوال يظهر بوجه خاص فى مجلة تِل كِل *Tel quel* (وتعنى حرفياً "كما هو بالضبط") التى خصصت حيزاً كبيراً للجيل الجديد من مفكرى ما بعد البنيوية من أمثال جوليا كريستيفا وجاك دريدا.

وشهد عام ١٩٦٧ نشر كتب دريدا الثلاثة علم الكتاب *Of Grammatology* **والكتابة والاختلاف** *Writing and Difference* ** **والكلام والظواهر** *Speech and Phenomena*، وكان ذلك بمثابة نقطة تحول فى تطور ما بعد البنيوية. ويقدم دريدا نقداً للعقلانية الغربية، بما فى ذلك بنيوية ليفى شتراوس Lévi-Strauss، ويرى أن ثمة بديلاً لهذا التراث يعبر عنه الكتاب المارقون، ويمثلهم باتاى Bataille وأرتو Artaud الذين كانوا موضع تقدير من أصحاب مجلة "**تِل كِل**" *Tel quel*. ويذهب دريدا إلى القول بأن الفلسفة الغربية القائمة على مركزية الكلمة Logos ترفع من شأن العقل والحقيقة، وتنبذ الكاتب المارق. ويتطلب العقل خضوع كل من التمثيل والتعبير عن الدلالة واللغة لسلطته العليا، إلا أن المارقين يعتقدون أن التعبير عن الدلالة نفسه هو الذى ينتج الحقيقة ويتيح للعقل أن يمارس نشاطه. ومن ثم، يُعكس نظام الأولويات بما يتطلب إعادة النظر فى القيم والمسلّمات المرتبطة بهذا النظام، (أن العقل يسبق العلامات، وأن الحقيقة تقع خارج التمثيل وفى منزلة أعلى منه، وأن الأصالة والحضور يسبقان ويحددان اللعب المصطنع للدوال)، وهكذا، تصبح هذه القيم والافتراضات غير مستقرة وتخضع لعملية التفاوض التى حاولت أن تتجنبها. وقد سعت الفلسفة الغربية إلى وضع أشكال عقلانية من السلطة، أدت إلى ترسيخ وإدامة أشكال اجتماعية من السلطة، وكان من

---

* تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:

جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1980). [المترجم].

الضرورى أن يرتبط التشكيك فى تلك الأشكال العقلانية ارتباطاً وثيقاً بالنقد الجذرى للسلطة الاجتماعية، وهو النقد الذى كان جارياً خلال عقد الستينيات.

وربما كانت جوليا كريستيفا هى المفكرة التى تجسد بأوضح ما يكون الروح الجذرية لمجلة تِل كِل *Tel quel*. ففى كتابيها **السيميوطيقا: نحو تحليل دلالى** *Semiotics: Towards a Semanalysis* (١٩٦٩) **وثورة فى اللغة الشعرية** *Revolution in Poetic Language*(١٩٧٤)، تربط كريستيفا بين علم الجمال والنزعة السياسية الجذرية. ففى كتابها الأول، تربط بين مقولة ماركس عن الإنتاج وعلم العلامات (السيميوطيقا)، وتعرض للقراء الفرنسيين للمرة الأولى مفاهيم ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، لاسيما مفهومه عن الحوار الذى ينطوى على المعنى ونقيضه. وفى كتاب **اللغة الشعرية** *Poetic Language*، تذهب كريستيفا إلى القول بأن الكتَّاب من أمثال لوترياموں يقوِّضون نظم التعبير عن الدلالة (التى تربطها بالعبارات التى تنطوى على حكم مسبق وتفترض الانفصال بين المُسند إليه والمُسند فى عبارات أولية مثل "أنا أعرف س")، وبذلك ينطلقون إلى عمليات لغوية لا تخضع لنظام وأصوات غير منطوقة، مما يولد إمكانات جديدة للفكر والمجتمع، وحرية أكبر للتعبير عن الدلالة، وقدراً أكبر من التحرر من النظام الرأسمالى القائم على مبادئ المنفعة والوظيفية والعمل.

وكان دولوز، فى كتابيه **الاختلاف والتكرار** *Difference and Repetition* (١٩٦٨) **ومنطق المعنى** *The Logic of Meaning*(١٩٦٩)، قد تناول بمزيد من التفصيل عمله الفلسفى الأسبق حول مفاهيم نيتشه بخصوص صراع وتباين القوى التى تشكِّل الواقع. وبالتعاون مع فيلكس جواتارى Felix Guattari، الذى شارك معه فى تأليف عدة كتب خلال السبعينيات، أصبح دولوز من أكثر مفكرى ما بعد البنيوية السياسية إبداعاً وتشويقاً. وإذا كان المزج بين ماركس وفرويد والحداثة الشعرية فى مجلة **تِل كِل** *Tel quel* قد عمل من بعض الأوجه على ترسيخ ما بعد البنيوية باعتبارها شكلاً من أشكال النزعة السياسية الثقافية، فقد كان الأمر بالنسبة لدولوز وجواتارى هو أن يتقدما خطوة أبعد تتمثل فى تجاوز ماركس وفرويد.

وفى كتابيهما **ضد أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا** *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (١٩٧٢) **وألف مستوى: الرأسمالية والشيزوفرينيا** *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (١٩٨٠)، ينتقد الكاتبان المفهوم الفرويدى لعقدة أوديب ويطرحان أنطولوجيا سياسية جديدة ما بعد ماركسية. وعلى النقيض من المنهج الذى كان سائداً آنذاك، وهو منهج التحليل النفسى القائم على أسطورة أوديب التى ترى أن الرغبة تنبع من غياب (الصلة بالأم المحرمة) أو الافتقار إليها، يقدم دولوز وجواتارى مفهوماً إيجابياً للرغبة باعتبارها نشاطاً منتجاً. كما يسوق الكاتبان عدداً من التصورات لفهم العالم ولموقعنا داخله، فهما يذهبان إلى القول بأننا جميعاً آلات، كما أن المؤسسات التى نقيمها لأنفسنا، مثل العائلة والدولة، هى آلات تنتزع من الإنسانية الإنتاج الناجم عن الرغبة وتقوم بإعادة تشغيله بطرق تحقق الفائدة لنظام اجتماعى بعينه.

وتُعد فكرة العائلة المستندة إلى أسطورة أوديب مفيدةً للرأسمالية لأنها تقمع الرغبات التى قد تتجاوز الحدود التى يقتضيها النظام الرأسمالى القائم على المنفعة. فلكى نعمل بشكل فعّال، ينبغى علينا أن نمارس رغباتنا بكفاءة. إلا إن الرغبة بطبيعتها تتسم بالشطط وبافتقارها إلى الكفاءة، فهى دفقة من الطاقة بلا حدود ولا قيود، وينبغى النظر إليها بوصفها مجرد جزء من دفقات أكبر للطاقة والمادة يتكون منها العالم باعتباره سيلاً متحركاً ومتغيراً ومتعدداً ذا أطوار مختلفة تشكل مستويات من الاتساق. ونحن نوجد داخل هذه المستويات مثل أسراب يمكن أن تفلت أو تقع فى الأسر، وتُثبت فى موضعها جراء أنظمة التعبير والنظم الدلالية التى تضفى علينا معنى وهوية، من قبيل "ولد" أو "بنت" أو "رجل أعمال" أو "زوجة". وتؤدى جميع عمليات الترسيخ أو التشفير هذه إلى خلق مواضع ثابتة، حيث إنها تقيم حدوداً للهوية تقيِّد مؤقتاً حركة الدفقات والأسراب، لأنها تثبِّتها فى مواضعها (كما تُعين حدود أرض ما). بيد أن عملية الفكاك من المواضع الثابتة هى قوة أكثر فاعلية، ومن ثم يتفكك كل شئ فى نهاية المطاف ويتدفق من جديد لا لشئ إلا ليقع فى الأسر ثانيةً ويُعاد تثبيته فى موضع ما عن طريق نظام اجتماعى آخر أو دلالة أخرى، بما يجعله ذا فائدة وذا معنى فى الوقت نفسه.

أما جان بودريار فقد تبنى نهجاً فوريًا جاء متلائماً مع حركة الطلاب التى اندلعت فى عام ١٩٦٨، وكانت تطالب بثورة شاملة فوريّة فى المجتمع بدلاً من التغيير المُرجأ أو التحسين التدريجى اللذين تسعى إليهما النقابات والأحزاب اليسارية. وقد ظهر كتاب بودريار الأول، **نظام الأشياء** *The System of Objects*، فى الوقت المناسب عام ١٩٦٨، وهو يعرض فيه فكرة من أفكاره المحورية ومؤداها أن أنماط التعبير عن الدلالة قد حلت محل الواقع. وفيما يتعلق بدور الإعلانات فى تشكيل الرغبات والهوية، يرسم الكتاب صورة لعالم أدت فيه الحاجات المادية إلى إفساح المجال للمساواة ما بين السلع والهوية الشخصية. ويرى بودريار أن الإنتاج الرأسمالى يعطى الأولوية لعملية إعادة الإنتاج، من خلال تسويق السلع، وهذا التسويق فى مجمله هو ظاهرة سيميوطيقية، فرموز الشفرة تسود حياتنا وتخبرنا من نحن، ولا يوجد واقع بمعزل عنها. وقد عرض بودريار فكرته بشكل موسع فى كتابيه التاليين، وهما **مجتمع الاستهلاك** *Consumer Society* (١٩٧٠)، **ونقد الاقتصاد السياسى للعلامة** *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (١٩٧٢). إلا إن أشهر كتبه فى هذه المرحلة المبكرة هو كتاب **مرآة الإنتاج** *The Mirror of Production*(١٩٧٣)، وهو نقد مفصَّل لماركس والماركسية. ويذهب بودريار إلى القول بأن ماركس لم يفعل شيئاً سوى أنه أظهر الرأسمالية فى المرآة، بتبنى مقولات الرأسمالية نفسها، ومنها مثلاً مقولة "الإنتاج"، وبذلك فقد جعل ماركس حياة البشر جميعاً مرهونةً بالمثل الرأسمالية العقلانية بخصوص إرجاء عملية إشباع الاحتياجات والفائدة الوظيفية. وإذا كان الاشتراكيون الإصلاحيون (حتى يومنا هذا) يقولون إن هدف الثورة الاجتماعية هو خفض ساعات العمل اليومية، فإن بودريار يرى أن الهدف يجب أن يكون إلغاء العمل كما تعرفه الرأسمالية وكما تفرضه، أى بوصفه نظاماً للترادف يساوى ما بين حياة البشر والعلامات النقدية وقيم التبادل، فليس من شأن أى تناقض فى صميم عملية الإنتاج التى يعرضها ماركس (من قبيل التناقض بين العمال ومالكى وسائل الإنتاج، أو بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج) أن ينهى هذا النظام، ولن يتسنى إحداث تغيير إلا بتفكيك رموز شفرة التعبير عن الدلالة نفسها (والتى تحدد الإنتاج الرأسمالى بوصفه مجموعة من عمليات المساواة بين المال والوقت والحياة البشرية). وعلى النقيض من تصنيف كل القوى الجذرية المعارضة لهذا النظام

الاجتماعى العقلانى إلى أحزاب ونقابات تحكم السيطرة عليها وتقيِّدها وتوجهها فى الوقت نفسه، يقترح بودريار استراتيجية سلبية تتمثل فى إبداء عدم الرضا، وسحب التأييد، والتمرد على رموز القيم، ويعبر عن ذلك بقوله:

> إن جميع مؤسسات "الديمقراطية المتقدمة"، وجميع "الإنجازات الاجتماعية" المتعلقة بالنمو الشخصى والثقافة والإبداع الفردى والجماعى، لا تعدو أن تكون جميعها، كما كانت على الدوام، امتيازاً لأصحاب الملكية الخاصة، أى حقاً خالصاً للقلة. أما بالنسبة لغير هؤلاء جميعاً فلا توجد سوى مراكز الرعاية الصباحية والحضانات ومؤسسات السيطرة الاجتماعية التى يتم فيها عمداً تحييد قوى الإنتاج. ولأن النظام لم يعد فى حاجة إلى إنتاجية عامة، فهو لا يطلب من كل فرد سوى أن يقوم بدوره فى اللعبة، وهو الأمر الذى يؤدى إلى التناقض المتمثل فى وجود فئات اجتماعية تُضطر لأن تكافح لكى تجد لها مكاناً على هامش العمل والإنتاجية، والتناقض المتمثل فى الأجيال التى تُترك مهملةً أو تُوضع داخل حدود مقيَّدة من جراء قوى التنمية والإنتاج نفسها... وقد بدأت بوادر التمرد على دمج قوة العمل كعنصر من عناصر عملية الإنتاج. وعلى النقيض من ذلك، فقد أثبتت الفئات الاجتماعية الجديدة التى أصبحت خارج المجتمع فى واقع الأمر، عدم قدرة النظام على "إضفاء الطابع الاجتماعى على المجتمع" فى مستواه الإستراتيجى التقليدى، وعدم قدرته على دمج هذه الفئات بشكل حيوى، حتى فى إطار التناقض العنيف على مستوى الإنتاج. وتقوم هذه الأجيال الهامشية بالتمرد على أساس من إحساسها الكامل بعدم المسئولية.[١]

كما يقدم بودريار فى هذا الكتاب صورةً مصغرةً للكاتب الجذرى، فيقول:

---

(١) Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, trans. M. Poster (St. Louis: Telos, 1975), pp. 132-133.

يجب أن ينصب خطاب الشيوعية ونبوءتها المباشرة على كتابات الشعراء الملعونين والفن غير الرسمى والكتابات اليوتوبية عموماً، فهذه جميعها تضفى مضموناً مباشراً وآنياً على تحرر الإنسان، وهى ليست سوى الضمير المؤرق للشيوعية، ففيها يتحقق على الفور شئ ما يتصل بالإنسان، لأنها تعترض دون رحمة على الأبعاد "السياسية" للثورة، والتى هى مجرد أبعاد لإرجائها النهائى. وتُعد هذه الكتابات، على مستوى الخطاب، نظيراً للحركات الاجتماعية الجامحة [الوحشية، الجامحة، أو غير الخاضعة للسيطرة] [فى مايو ١٩٦٨]، وهى الحركات التى وُلدت فى لحظة رمزية من لحظات القطيعة (والمقصود بكلمة "رمزي" هنا أنها غير شاملة وغير جدلية وغير عقلانية فى مرآة التاريخ الموضوعى المتخيَّل).(٢)

ويعرض كتاب **مرآة الإنتاج** وصفاً للمجتمع كان من شأنه أن يؤثر لاحقاً على نظرية فوكو عن المجتمع القائم على التقييد والتأديب. إذ يرى بودريار أن المجتمع يتكون من مؤسسات للسيطرة والضبط الاجتماعيين، وبخلاف ذلك فلا يوجد شئ يُذكر. وكما هو الحال مع المفكرين الإيطاليين الجذريين من نفس الجيل، ولاسيما أنطونيو نجرى Antonio Negri، يرى بودريار أن النظام القائم فى "عنبر" المصنع قد امتد إلى المجتمع بأكمله.

وفى أعماله خلال أواخر السبعينات وطوال الثمانينات، وخاصة كتابه **التبادل الرمزى والموت** *Exchange and Death* (١٩٧٦)، يذهب بودريار إلى أن نظام التعبير عن الدلالة بالعلامات قد حل محل الواقع، حتى أصبح بوسع المرء أن يقول بأن العالم بأسره قد تحول إلى مظهر زائف ينتج فى مجمله عن الأنماط السيميوطيقية التى لا تُحيل إلى مرجع فى ما يُفترض أنه "العالم الحقيقي". فجميع رغباتنا تُشفر وتُستغل مثل تقاليع الأزياء، وجميع أفكارنا تُفعم بالمترادفات السيميوطيقية التى تجعل الانتقاد (أى اتخاذ وضع خارج النظام ومعارضته) أمراً غير ذى جدوى، أما جميع العلامات الرأسمالية، التى لا تُحيل إلى أى مرجع فى العالم،

---

(٢) المرجع السابق، ص. ١٦٤.

فلا تشير سوى إلى علامات أخرى داخل نظام مغلق. وقد أثارت أعمال بودريار اللاحقة، وخاصة كتب **الإغواء** *Seduction* (١٩٧٩)، **وأشباه وتشبّه** *Simulacra and Simulations* (١٩٨١)، و**الإستراتيجيات المميتة** *The Fatal Strategies* (١٩٨٣)، و**حرب الخليج لم تحدث** *The Gulf War did not Happen* (١٩٩١)، قدراً كبيراً من الاهتمام فى أوساط الفلاسفة والنقاد الثقافيين والفنانين (الذين ربما رأوا فى أسلوبه التحريضى المتعمد صورةً من نزعتهم الجمالية الجذرية). وتُعد أعمال بودريار أكثر أعمال طبقته من مفكرى ما بعد البنيوية سلاسةً من حيث طابعها اليسارى والسياسى، والواقع أنه من الصعب أن يتخيل المرء أن بوسع كاتب ما أن يواصل الكتابة بعد ثلاثين عاماً بنفس المقدرة والدقة اللذين اتسم بهما أسلوبه فى عام ١٩٦٨.

وفى غضون عقدى السبعينيات والثمانينيات، وسّع ميشيل فوكو من نطاق نقده التاريخى لنظام المعرفة الغربى وللمؤسسات الاجتماعية الغربية، مثل المستشفى، بحيث يشمل ما أسماه سلطة الانضباط الشاملة التى تملأ المجتمع بكامله وتشكّل حياتنا. ويعرض كتاب فوكو الرئيسى الذى كُتب فى عام ١٩٧٥، وهو بعنوان **أدِّب وعاقِب: نشأة السجن** *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*•، تاريخ ظهور مجتمع "التقييد" أو الضبط فى العصور الحديثة، وهو مجتمع توارت فيه الأشكال الصريحة من العقاب العام، التى اتسم بها القرن الثامن عشر، لتحل محلها ممارسات من الانضباط الذاتى يتم تعلمها فى مؤسسات مثل المدارس، كما حل القلق بشأن التصرف على نحو قويم محل الخوف من العقاب بالحرق أو بتر الأطراف علناً. ويرى فوكو أننا أصبحنا حراس سجننا، وتعلمنا أن نضع أنماط سلوكنا فى قالب يتماشى مع احتياجات الرأسمالية الحديثة. أما كتاب فوكو **تاريخ التكوين الجنسى** *History and Sexuality* (١٩٧٦—١٩٨٤)، الذى يقع فى ثلاثة مجلدات،• فيزعزع مفهوم النوع، الذى يُنظر إليه عادةً باعتباره مجموعةً مستقرة وراسخة

• تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:

ميشيل فوكو، **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، ترجمة: على مقلد (بيروت: مركز الإنماء القومى، 1990). [المترجم].

وجودياً من الهويات المقبولة، حيث يذهب إلى القول بأن التكوين الجنسى والممارسات الجنسية كانت موضوعاً للسلطة/المعرفة التأديبية التى أقامت "بشكل علمي" مُثلاً عليا للسلوك عن طرق استئصال واستهجان الممارسات الجنسية التى لم تكن العصور السابقة تجد غضاضةً فى التكيّف معها. والمثل الصارخ الذى يسوقه فوكو مصداقاً لرأيه هو الحب الجنسى بين الرجال فى اليونان القديمة، وهو ممارسة يحتفى بها أفلاطون Plato لا أقل، ذلك الفيلسوف الذى يستشهد به بإعجاب شديد فى العصر الحالى كثيرٌ من المحافظين اجتماعياً، ممن يعارضون أن يحظى ذوو الميول الجنسية المثلية من الذكور والإناث بالمساواة فى الحقوق.

وسرعان ما اكتسبت أعمال جان فرانسوا ليوتار Jean-Fronçois Lyotard الطابع السياسى الذى كان قد تشكل فى عام ١٩٦٨ (وهو ما يُمكن أن يُطلق عليه وصف "التفاؤل الثوري"). ففى كتابه **أنواع الخطاب/الصورة** *Discours/Figures* (١٩٧١)، يدعو ليوتار إلى فهم تفكيكى لاستخدام الصور البلاغية باعتباره تمثيلاً فى حيز ما يجعل بالإمكان ترتيب الموضوعات منطقياً بينما يقوّض ويستبعد فى الوقت نفسه جميع أشكال الوضوح العقلانى. ويعبِّر كتابه **على غير هدى بعد ماركس وفرويد** *Derive a partir de Marx et Freud* (١٩٧٥) عن أفكار نزعة ما بعد الماركسية، التى أصبحت مألوفة فى أوساط المفكرين الفرنسيين من أنصار ما بعد البنيوية خلال السبعينيات. وكان ليوتار قد ربط فى كتابه **أنواع الخطاب/الصورة** ما بين استخدام الصور البلاغية والرغبة وعمليات اللاوعى، وهو ما أصبح يطلق عليه فى كتبه اللاحقة تعبير "اقتصاد الشهوة الجنسية".

وفى هذا الكتاب، يرى ليوتار أن المؤسسات الاجتماعية والسياسية، مثل الرأسمالية أو الحزب، هى بمثابة آليات لتقييد الرغبات التى يمكن أن تتجاوز الحدود المقبولة اجتماعياً. وتكمن مهمة السياسات الجذرية فى تحرير تلك الرغبات. ويؤكد ليوتار أن الفن التجريبى الذى يعتمد بالأساس على الشكيل المرئى نفسه بدلاً من جعله تابعاً للمعنى، يجب أن تكون له الأولوية على الشعارات التقليدية لليسار التى تعطى الأولوية للمعنى على حساب أساليب التصوير الفنى.

وفى كتاب **الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة*** (١٩٧٩)، يصف ليوتار الوضع التاريخى المعاصر الذى لم تعد فيه المقولات الغربية الأوروبية القديمة عن التنوير التقدمي والتحرر العقلانى (وعلى وجه الخصوص النزعة الإنسانية الليبرالية والماركسية) تنطبق على عالم المقولات الصغرى الذى لا يمكن أن تهيمن عليه مقولة واحدة مركزية تضفى الشرعية على ما سواها. وبدلاً من ذلك، فقد حل معيار الأداء أو النفع العلمى والاقتصادى والفاعلية التقنية/الاقتصادية محل النموذج العقلانى القديم للغة العليا ذات الشرعية، وهو معيار يرتبط بالقوة النامية للمؤسسات الاقتصادية الكبرى، فعن طريق البحث العلمى المهيمن، تضع هذه الشركات شروط ما يمكن تفسيره باعتباره المعرفة النافعة (وهو تعبير يُفهم منه ضمناً أنها معرفة حقيقية). ومن ثم، لم تعد الحقيقة ملكا لذات عاقلة، ولا عادت سمة من سمات واقع يمكن وصفه موضوعيا باستخدام أساليب علمية موضوعية لواقع يمكن وصفه موضوعياً، ، بل يحددها فاعلية المعرفة فى إطار وضع اقتصادى معين تهيمن عليه المؤسسات الاقتصادية الكبرى التى تملك من السلطة والنفوذ ما يتيح لها تشكيل العالم وتحديد ما يمكن اعتباره حقيقة علمية، ولن يعتبر حقيقيًا إلا ما هو مفيد من وجهة نظرها فى هذا العالم، وهكذا يصبح الحقيقى هو النافع من وجهة نظرها. فعلى سبيل المثال، يمكن أن تُعتبر تجارب العقاقير التى تقدم تبريراً لعملية التسويق ذات نتائج حقيقية، بينما تُستبعد نتائج الاختبارات التى تقدم نتائج مناقضة.

وبالرغم من أن الماركسيين لم يشعروا بالرضا فى كل الأحوال عما تقدمه ما بعد البنيوية من طرق جديدة للتفكير فى الأدب والثقافة والمجتمع، فمن الممكن النظر إلى ما بعد البنيوية باعتبارها استمراراً للمشروع الذى بدأه ماركس وغيره من النقاد الاجتماعيين والثقافيين المهتمين ببناء مجتمع إنسانى أكثر عدلاً، وهو ما يشير إليه دريدا فى كتابه **أطياف**

---

* تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:
جان فرانسوا ليوتار، **الوضع ما بعد الحداثى**، ترجمة: أحمد حسان (القاهرة: دار شرقيات،1994). [المترجم].

ماركس* *Specters of Marx* (١٩٩٣) بقوله إن التفكيك ما بعد البنيوى هو فى بعض جوانبه الخطوة المنطقية التالية للماركسية، ولكنها خطوة تبتعد بالضرورة عن الماركسية باتجاه ما يسميه دريدا "الأممية الجديدة"، وهى عبارة عن برنامج للتغيير يمتد من نظم الأسرة إلى سياسات المؤسسات العالمية. والواقع أنه "برنامج شامل" إن صح القول بأنه ما بعد ماركسى.

* تُرجم الكتاب إلى العربية، انظر/ى:

جاك دريدا، **أطياف ماركس**، ترجمة: منذر عياشى (حلب: دار الحاسوب للطباعة، 1995). [المترجم].

أدورنو ومدرسة فرانكفورت المبّكرة

أندرو إدجار

ترجمة: **عزة مازن**

مع أن معهد فرانكفورت للأبحاث الاجتماعية تأسس عام ١٩٢٤ إلا أن أعماله لم تأخذ اتجاهها النظرى المتميز قبل عام ١٩٣٠ عندما تولى إدارته الفيلسوف ماكس هوركهايمر (١٨٩٥ –١٩٧٣). ركز برنامج هوركهايمر للمعهد على الالتزام بمشروعات فى مجال العلوم الاجتماعية التجريبية تصب فيها تخصصات متعددة، وإن بقيت فى إطار الفلسفة الاجتماعية للماركسية.

ولا تخرج ماركسية المعهد (التى طورها هوركهايمر وهربرت ماركوز (١٨٩٨ – ١٩٧٩) عن نطاق الماركسية الغربية التى أطلقها جورج لوكاتش بكتابه **التاريخ والوعى الطبقى** (١٩٢٣). فمن جهة ينتمى ماركس إلى التقاليد الأساسية للفلسفة المثالية الألمانية، فهو بذلك وريث لكل من كانط وهيجل. ومن جهة أخرى فقد تطورت نظرية ماركس الاجتماعية والاقتصادية بحيث تقدم وصفاً لرأسمالية القرن العشرين أشمل من ذلك الذى قدمته الماركسية التقليدية. يركز البرنامج البحثى للمعهد فى المقام الأول، على قضية العلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية فى الرأسمالية المتقدمة التى تجسدها أشكال العلاقة بين الحياة الاقتصادية، والتطور النفسى للأفراد، وما يطرأ من تغيرات على العلم والدين والفن والقانون والعادات والرأى العام والثقافة السائدة. ومن هنا سيتم تفسير الآليات النفسية والثقافية فى ضوء وظيفتها فى إبقاء الصراع الطبقى، رغم موضوعيته، فى حالة كمون. ففى الثلاثينيات والأربعينيات، وإلى جانب مشروعات المعهد الرئيسية التى تناولت العداء للسامية والنازية والسلطوية، نشر أعضاء المعهد إسهاماتهم حول نظرية الاقتصاد والبنية الطبقية والحركة النقابية والقانون وأسلوب الإنتاج الأسيوى، بالإضافة إلى مجموعة أعمال نظرية وتجريبية مهمة حول الثقافة الجماهيرية والثقافة الرفيعة. بالإضافة إلى ذلك فقد اتخذ كل من هربرت ماركوز واريك

فروم على عاتقهما بحث الاندماج بين الماركسية والتحليل النفسى، فلم يقدما بذلك مجرد رؤية للتأهيل الاجتماعى المتفق مع النظرية الماركسية، ولكن قدما أيضاً إطاراً يمكن من خلاله تفسير مصير الفرد فى مجتمع رأسمالى فى فترة ما بعد الليبرالية تتزايد فيه السلطوية والبيروقراطية.

فى عام ١٩٣٢ بدأ المعهد نشر دوريته مجلة **البحث الاجتماعى** *Zeitschrift für Sozialforschung* حيث ظهرت مقالاته الأولى عن الأدب. ورغم أن ثيودور فيزنجروند أدورنو (١٩٠٣–١٩٦٩) كان يدرس فى جامعة فرانكفورت ولم يكن عضواً رسمياً فى المعهد حتى عام ١٩٣٨، إلا أنه كان ينشر إسهاماته فى المجلة. فى تلك الفترة تركزت اسهامات أدورنو فى نظرية الثقافة فى مجال علم الموسيقى وعلم الاجتماع الموسيقى لا فى مجال الأدب، ولم تظهر إسهاماته فى مجال النظرية الأدبية قبل الخمسينيات من القرن العشرين. فتح ذلك المجال أمام لوفنتال الذى نشر مقالات فى المجلة عن كونراد فيرديناند ماير ودوستويفسكى وإبسن وكنوت هامسن، ووضع تصوراً مبدأياً عن نظرية مادية للأدب، ليصبح المنظر والممارس الرئيسى لاتجاه مدرسة فرانكفورت فى تناول الأدب.

نشر لوفنتال "سوسيولوجيا الأدب" فى المجلد الأول من مجلة البحث الاجتماعى،[١] وهو يعبر فى هذا المقال عن مآخذه على طبيعة النقد المعاصر، وإغفاله للجوانب النظرية والتاريخية. وهو يرى أن تركيز النقد على عناصر العمل الفنى غير القابلة للشرح أو التحليل وحدها، يعزل النقد عن كل أشكال الخطاب الراشد عن الفن بل ويعزله أيضاً عن كل تأمل عاقل لمنهجيته، ويجعله يبدو قائماً بذاته كوجود صوفى منفصل عن القوى الاجتماعية والتاريخية. وعلى النقيض من ذلك، يرى لوفنتال أنه يمكن فهم كلٍ من شكل العمل الأدبى ومضمونه، فهماً كافياً وإن لم يكن شاملاً، بالنظر إلى كل من السياقين الاجتماعى والتاريخى الذى أنتج فى ظلهما العمل. ومن ثم تصبح مهمة أى نظرية مادية فى الأدب تعليل "المدى الذى يصل إليه التعبير عن أبنية اجتماعية بعينها فى أعمال أدبية مفردة، ومدى الدور الذى

---

(١) Leo Lowenthal, "On Sociology of Literature", in S.E. Bronner and D.M. Kellner (eds.), *Critical Theory and Society: A Reader* (London: Routledge, 1989).

تقوم به هذه الأعمال فى المجتمع"[٢]. وهو يشرح ذلك من خلال سلسلة من تحليلات موجزة للأدب الألمانى.

يركز لوفنتال اهتمامه بتلك الأبنية الاجتماعية المتعلقة بالقاعدة الاقتصادية وتجلياتها فى الصراع الطبقى. ويستخدم لوفنتال نظرية التحليل النفسى لتعليل العلاقة بين الأبنية الاجتماعية والفن. تهتم نظرية لوفنتال المادية فى الأدب بمفهوم "الوساطة" ويعنى بها العملية التى تعيد بها الظواهر الثقافية (أو البنى الفوقية) إنتاج القاعدة، والطريقة التى ينعكس بها أسلوب تفكير الفنان فى عمله الأدبى. ويتأثر هذا الأسلوب فى التفكير أو يتحدد بموقع الفنان وتطوره داخل مجتمع يتسم بالصراع الطبقى. على سبيل المثال يمثل ماير طبقة عليا متفائلة تميل نحو النظام الإقطاعى، يتجلى ذلك فى الأسلوب الذى يصيغ به السرد لديه الأحداث المركزية فى القصة، بحيث يفصل حياة العظمة والفخامة التى تعيشها الطبقة الراقية عن تنويعات الواقع الاجتماعى اليومى. فهو ينكر التطور التاريخى، ولا تزيد الحياة الاجتماعية اليومية فى أعماله عن خلفية لإنجازات أفراد عظام. يرى لوفنتال أن "الدراسات الأدبية فى معظمها بحث فى الأيديولوجيات"، لذلك يعمل الأدب على تشكيل وعى زائف يخفى التناقض الاجتماعى خلف أوهام الانسجام الاجتماعى.

قد يكون مقال لوفنتال عن الروائى النرويجى كنوت هامسون (١٩٣٧) أفضل تحليلاته الأدبية[٣]. يهدف المقال إلى إعادة تقييم أعمال هامسون بوصفها تشكل نكوصاً سياسياً، وهو موقف مضاد للتفسير النقدى السائد. عند إعادة نشر المقال لاحقاً هنأ لوفنتال نفسه على سبقه فى التعرّف على انحياز هامسون إلى الاستبداد، قبل إعلانه عن تعاطفه مع هتلر والنازية. ويركز لوفنتال فى تحليله على اهتمام هامسون الخاص بالطبيعة. ويرى أن تماهى الفرد مع الطبيعة، وهو ما يحدث بشكل متزايد فى الثقافة الغربية، يمنح فرصة للهروب من الضغوط والصراعات الاجتماعية، إذ يذهب هامسون فى تطرفه إلى حد الاحتفاء

---

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٣) Leo Lowenthal, "Knut Hamson", in A. Arato and E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader* (Oxford: Blackwell, 1978).

باستسلام الفرد العاقل المتحرر لجماعية غير متعقلة وغير مفكرة تمشياً مع ما يفترض أنه النظام الطبيعى.

ويشرح لوفنتال فرضية بحثه بالإشارة إلى عدد من الموضوعات التى يستخدمها هامسون فى رواياته، منها معارضة غير مبررة لحياة المدن والتصنيع والتمويل الرأسمالى، واحتفاء بالفلاح واختزال جميع العلاقات والممارسات الإنسانية فى قواعد صارمة تفرضها إيقاعات وتراتبات طبيعية مفترضة. بذلك يشرح هامسون تطوراً أساسياً فى الأيديولوجية الرأسمالية. بينما سعى ماير، على سبيل المثال، إلى توليد مظهر متماسك يمكنه من إخفاء الصراع الطبقى، وفى إطار صياغة ماركوز الأبلغ "للثقافة الإيجابية" (المنشور فى نفس العام)،[٤] وعد بسعادة داخلية أو خاصة أكثر أصالة تعويضاً عن صراعات الحياة العامة، إلا أن هامسون يمجد (بدلاً من أن يخفي) صعوبات الصراع الاقتصادى والتبعية السياسية، وهو ما يسميه ماركوز "الواقعية البطولية". ويمثّل هامسون بذلك نفسية الطبقات المُهمّشة اقتصادياً وسياسياً، فهى غير قادرة على تحدى عجزها السياسى أو تغييره، فتمجد هذا العجز مقرنة إياه بالخضوع أمام قوى الطبيعة المُبدِّدة المُدمِّرة. ومن ثم تعتبر لا عقلانية هامسون مثالاً للشخصية الاستبدادية، التى تضحى بالوسائل العقلية الوحيدة للمقاومة باستسلامها العدمى لواقع التسلّط والوحشية.

ورغم أن أعمال لوفنتال تشرع فى تحديد الخطوط العامة لنظرية محتملة لعلم اجتماع مادى إلا أنها تقصرعن تحقيق توقعات أدورنو، ومن بعده، هوركهايمر، بشأن نظرية مادية فى علم الجمال. ويرى أدورنو أن لوفنتال يعجز عجزاً فادحاً عن إعطاء قيمة جدلية حقة لاستقلال العمل الفنى. فلوفنتال يختزل الأعمال الفنية إلى مجرد كونها منصات أيديولوجية فى صراع طبقى. وبينما قد تضع تفسيراته هذه المنصات فى مكانها الصحيح بمهارة، إلا أنها تشى باستهلاك التفسير السياسى للعمل بمجرد اكتمال هذا التحليل الطبقى. فهو فى الواقع لا يرى معنى أو قيمة للعمل الأدبى مستقلاً عن موقعه الأيديولوجى.

---

(٤) Herbert Marcuse, "The Affirmative Character of Culture", *Negations: Essays in Critical Theory* (Harmondsworth: Penguin, 1968).

وتُلاحظ بدايةُ تشكُّل رأى مختلفٍ فى مقال هوركهايمر "الفن والثقافة الجماهيرية"(٥). (نشر هذا المقال بالإنجليزية للمرة الأولى عام ١٩٤١ فى المجلة التى خلفت مجلة **البحث الاجتماعى**، بينما كان المعهد منفياً فى الولايات المتحدة.) وتتفق معالجة هوركهايمر مع ماركوز فى كثير من العناصر، ومن ذلك أن كليهما يربط الفن بعالم خاص من التخيل الشخصى، وبالحنين إلى مشاعر أمان الطفولة عند الطبقة الوسطى. يفسر ذلك بإدراك أن الفن المستقل ظاهرة حديثة على المستوى التاريخى تحدد انفصال النشاط الجمالى عن المنفعة الاجتماعية. وبذلك لا يرتبط الفن فقط بعالم خاص من المتعة، وإنما يرتبط أيضاً بعالم من الحرية، ومن ثم فهو يرتبط بالتحرر الإنسانى من الاحتياجات الاقتصادية. وعلى عكس ماركوز، يرى هوركهايمر أن هذه الحرية لا تتحقق بسهولة أو حتى فى الأساس عن طريق استهلاك الفن وإنما عن طريق إنتاجه. فالممارسة الأدبية بطبعها مقاومة لاحتياجات الاقتصاد.

استمر هوركهايمر فى إثارة ما قد يبدو أكبر تحدٍّ لاتجاه كل من لوفنتال وماركوز، بالتشكيك فى قدرة الفن المعاصر على التوصيل والتأثير فى المشاعر. وفى الثلاثينيات من القرن العشرين وجد كل من هوركهايمر وماركوز على السواء صعوبة متزايدة فى صياغة نظرية اجتماعية مناسبة لرأسمالية القرن العشرين. ففى وقت مبكر نسبياً فى تطورهما النظرى، توقف الاثنان عن الإيمان بالإمكانيات الثورية للبروليتاريا، وطرحا إمكانية فهم الرأسمالية المتقدمة فى ضوء إدماج الإدارة لكافة الطبقات فى نظام واحد، إذ بدا لهما أن تناقضات الرأسمالية فى أوج ازدهارها فى القرن التاسع عشر كانت محكومة بشكل متزايد بالبيوقراطيات الصناعية والحكومية. ويمتد تأثير الإدارة إلى العالم الخاص، ومن ذلك أن يكيف الأباء الأثرياء أبناءهم لمتطلبات الثقافة الجماهيرية، أو يخضع وقت الترفيه عند الكبار لروتين ملاعب الكرة والسينما. على أقصى تقدير قد يقوض تقدم الإدارة إمكانيات جنوح الخيال، بل ويجرف عالم ماركوز الجمالى الخاص، ومن ثم يتشكك فى مجرد إمكانية وجود الفن كما يفهمه لوفنتال وماركوز.

---

(٥) Max Horkheimer, "Art and Mass Culture", *Critical Theory: Selected Essays* (New York: 1982).

يفترض لوفنتال أن العمل الفنى يتواصل مع جمهوره، وأن قراءة مرهفة متمعنة لعمل أدبى سوف تفضى إلى مضمون متماسك، ومن شأن نظرية اجتماعية مادية أن تساعد فى عملية القراءة هذه، بما فى ذلك تفسير اهتمامات جمهور هذا العمل بهذا الشكل من التأويل أو ذاك. وبالمثل تركزت تحليلات ماركوز على التسليم بأن الاستمتاع الجمالى أساس فى استهلاك العمل الفنى. وفى مقابل ذلك يشير هوركهايمر إلى الفنانين الطليعيين الحداثيين (أعلام مثل بيكاسو وجويس) "الذين يجعلون الجماهير تفر مذعورة". فبينما تقدم رواية لجولزورذى وهماً بالانسجام (كما يرى لوفنتال) ليخفى "تاريخاً بائساً، يكاد يكون سابقاً على تاريخ" الإنسانية المعاصرة يعبر جويس وبيكاسو "بصرامة عن الفجوة بين الفرد بجوهره الروحى وما يحيط به من عناصر بربرية"[٦]. فى قول قد يبدو متناقضاً فإن أشكال الفن التقليدية، فى تواصلها وقدرتها على الإمتاع، تبدو اليوم وقد أنكرت عالم الحرية ذاته الذى تميل إليه فى الظاهر.

يفترض هوركهايمر أنه إذا كانت الأعمال الأدبية ذات طبيعة توصيلية، مثل رسوم ديزنى المتحركة مثلاً، فهى إذن لا تختلف عن أية سلعة ثقافية أخرى. تؤدى تجربة وسائل الإعلام، سواء فى الدعاية الفاشية فى أوروبا أو صناعة وسائل الترفيه الأمريكية، إلى التشكيك فى الطبيعة الأيديولوجية لوسائل الاتصال المعاصر. باختصار تبدو وسائل الاتصال الجماهيرية جزءاً لا يتجزأ من قوى الإنتاج الإدارية للرأسمالية المتقدمة. فنفس اللغة المستخدمة فى الاتصال اليومى، والتى يسلم بها الناس كشيء طبيعى، يعتبرها هوركهايمر مصدراً مادياً يعمل على تعطيل التفكير النقدى والتبصّر والخيال. فالأعمال الفنية الأخيرة، كما يسميها هوركهايمر، إنما تبقى وتظل مخلصة للحرية عندما تتنكر لأشكال الاتصال الشائعة، سعياً وراء منطقها الباطنى الخاص، لا وراء احتياجات الوجود الاقتصادى، وبذلك تكشف أن الطبيعى ليس طبيعياً، لتكسر بذلك الوهم الأيديولوجى بالإنسجام الاجتماعى. يخلص هوركهايمر من ذلك، مستنداً إلى تعليق ديوى، بأن الفن قد لا يعبأ باستقباله المباشر، إذا كان الفنان لديه جديد يقال. بينما يلمح ديوى إلى أن جيلاً قادماً سيفهم العمل ويبدو هوركهايمر

---

[٦] المرجع السابق، ص ٢٧٨.

متشائماً فيما يتعلق باحتمال وجود مثل هذا الجمهور (الذى يمكن القول بأنه نوع من البشر باستطاعته إلى حد ما أن يتعرف على عالم يتسم بالحرية).

والمفارقة أن هذا المدخل المادى للأدب الذى يستخدمه لوفنتال لم يعد قادراً على الاعتراف بالقيمة الجمالية لتلك الأعمال الفنية الأخيرة أكثر مما يستطيع نقد ثقافى تقليدى يساوى بين القيمة وسعة الانتشار (فهو بذلك يضع ديزنى وشكسبير فى كفة واحدة). ومن ثم فهو عاجز عن إدراك عالم الحرية داخل الفن. ويرى هوركهايمر أنه، باستخدام النظرية الاجتماعية، يمكن الاستدلال من أى منتجات ثقافية على يأس المجتمع المعاصر. وفى المقابل تجسد الأعمال الفنية الأصيلة هذا اليأس. يفترض ذلك أن نظرية جمالية مناسبة (فى مقابل نظرية فى علم اجتماع الأدب) تخرج ببصيرة سياسية بتناولها للعمل بمنطقه الفنى الخاص. يرى أدورنو، معبراً عن نفس الموضوع، أن ما يغفله ماركوز (ومن ثم لوفنتال) هو الحد "الفاصل للمعرفة والاكتشاف" المتضمنين فى الفن[٧].

أثناء الحرب وبعدها، أصبح تناول مدرسة فرانكفورت للأدب والثقافة أكثر تقدما ودقة، ومن ذلك أن طور أدورنو فلسفة هوركهايمر الاجتماعية فى ضوء أبحاثه الخاصة فى الفلسفة والنقد الثقافى وعلم الاجتماع. قبل الحرب افترض تفسير لوفنتال لبرنامج هوركهايمر البحثى لمدرسة فرانكفورت نموذجاً للمجتمع الرأسمالى بوصفه المتغير المستقل فى أى تفسير للأدب. يخضع هذا النموذج نفسه للمراجعة والتنقيح فى ضوء النقد العلمى والأدلة التجريبية الجديدة والخبرة التاريخية. يتضمن هذا التناول نموذجاً تقليدياً للصراع الطبقى، ومن ثم الافتراض بأن مصالح البروليتاريا تعطى جانباً أرشميديسيا [نسبة لأرشميدس] للتفسير تحكم منه على التضمينات الأيديولوجية للعمل الفنى.

فى كتابهما **جدلية التنوير** (١٩٤٧ *Dialectic of Enlightenment*)، يتشكك هوركهايمر وأدورنو فى افتراض أى من هذه الجوانب الثابتة للموضوعية. ليست المشكلة

---

٧ انظر/ى:
Rolf Wiggerhaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance* (Cambridge: Polity Press, 1994), p.221.

مجرد مسألة داخلية خاصة بالماركسية، تقوم مثلاً على الفشل التاريخى للبروليتاريا فى أن تنضج كطبقة ثورية، بل تكمن المشكلة أكثر فى طبيعة المعرفة العلمية الغربية التنويرية. وكان قد سبق للوفنتال أن شكك فى طبيعة نقد أدبى يسقط التاريخ والنظرية، واتهم هذا النقد باللاعقلانية. نقل هوركهايمر وأدورنو هذا الاتهام إلى البحث العقلانى، فهما يقولان بأن العقل التنويرى الذى حركته فى الأصل الرغبة فى القضاء على الأساطير والخرافات، قد تحول هو نفسه إلى أسطورة. وهو ما يحدث طالما أن منهجية علمية وضعية، قائمة على القياس الكمى، والتلاعب الرياضى بالمعطيات، تظن نفسها الوسيلة الشرعية الوحيدة لاكتساب المعرفة. بتقديمه صياغة لمفهوم التشيؤ أكثر إحكاماً من جميع مؤلفى مدرسة فرانكفورت يربط أدورنو التطور الفكرى بالقاعدة الاقتصادية، قائلاً إن الفكر التنويرى يبدى نفس تركيب التبادل السلعى الرأسمالى، إذ يفترض التبادل السلعى إمكانية التعادل أو التماثل فى القيمة بين البضائع المتباينة، طالما أن القيمة النفعية (أو المنفعة الذاتية التى يحصل عليها الفرد) للسلعة تخضع لقيمتها التبادلية (السعر). فى تحليل ماركس لصنمية السلعة، يتم الخلط بين القيمة التبادلية للبضائع التى هى نتاج خالص للثقافة الإنسانية، والصفة الموضوعية، مثلما أن الصفات الميثولوجية لصنم دينى يفترض أنها موجودة فيه بشكل عام. يعيد الفكر التنويرى إنتاج هذا التركيب الصنمى طالما أنه يفترض أن خطواته التحليلية تفسر مباشرةً تركيبات أساسية فى الواقع الموضوعى. ويفترض العلم أن المفهوم (حتى عندما يمكن اختزاله إلى تعبير رياضي) يحيط بموضوعه بشكل كامل. ويمكنه عندئذ التقدم ليتلاعب بموضوعه، سواء عن طريق التطور العقلانى للتكنولوجيا الصناعية، أو- وهو ما يدعو إلى مزيد من التطير- عن طريق تطبيق نفس العقل الأداتى فى إدارة البشر والحياة الاجتماعية (فى الإدارة البيوقراطية لشركة أو فى معسكر اعتقال).

من ذلك يخلص هوركهايمر وأدورنو إلى مضمونين مهمين؛ الأول أن تداخل الفكر العلمى التنويرى مع الخطوات الصناعية والإدارية يفترض استحالة توليد نقد حيوى للرأسمالية باستخدام مناهج علمية سائدة. والثانى أن تحجيم وتقييد التأمل الذاتى النقدى داخل العقل التنويرى يفترض أن السلطوية، سواء كانت ممثلة فى فاشية الغرب الرأسمالى أو فى

الماركسية السوفيتية، هى نتاج التنوير. وفى إيجاز، فإن مسعى عصر التنوير بعلمه وعقله لفهم الذات قد فصل نفسه عن السياق التاريخى والاجتماعى والاقتصادى لتطوره، وبتقديمه لنفسه على أنه تتويج للعقل العالمى يجهض برنامجه النقدى. ومثل ميثولوجيا مفعمة بالحياة يتوارى وجوده كنتاج لخيال إنسانى محدود بفترة تاريخية معينة. وبذلك يتعذر الفهم الموضوعى لمجتمع ما بعد التنوير المعاصر باستخدام معايير علمه وعقله.

ويمكن إعادة صياغة هذا التحليل بالنظر إلى استخدام هوركهايمر وأدورنو لمفهوم الوساطة. يطرح لوفنتال فكرته بأن العمل الأدبى قد يكشف عن آثار وساطته (Vermittlung) عن طريق البنى الاقتصادية للمجتمع الذى تم انتاجه واستهلاكه فيه. ومن هنا فما يقترحه لا يزيد كثيراً عن فرضية اجتماعية لفهم العمل الأدبى على أساس تكوُّنِه من مجتمعه. يذهب هوركهايمر وأدورنو إلى نحو أبعد، فيقولان بأن المدخل المستخدم فى فهم مثل هذه الوساطة ونقدها يتكون هو نفسه اقتصادياً وثقافياً. يضفى ذلك على الوساطة تعقيداً جدلياً صارماً يصعب فهمه. فالعلاقة بين الذات العارفة والموضوع المعروف ليست مباشرة على الإطلاق. ليست الذات مجرد معطى يسمو فوق التاريخ. فمن المفهوم أنها هى التى تتلقى الموضوع وتفهمه وتؤثر فيه. إنها نتاج يتكشف تدريجياً لاشتباك مع الطبيعة والبيئة الثقافية المحددة. وبالمثل يتشكل الموضوع من قبل الذات، فهو نتاج إدراك ذاتى وفهم وجهد ذاتيين أيضاً. يصبح الموضوع إذ تواجهه الذات الإنسانية وهو وسيطها، بلورة لفكر وممارسة يتكشَّفان تدريجياً فى سياق تاريخى. فى هذا السياق يكون التشيؤ هو تحديدا الشكل التاريخى الذى تتوارى فيه اللحظة الذاتية فى هذه العلاقة الجدلية خلف مظهر من الآنية والمباشرة.

أدى ذلك إلى إثارة شك كبير حول إمكانية صياغة نموذج موضوعى للمجتمع، ومن ثم إرساء نقطة أرشميديسية يتم من خلالها الحكم عليه. ويفترض هذا المنطلق المعرفى إمكانية تخليص الذات العارفة من شباك التاريخ المتمثلة فى الوساطة، أما سياسياً فيبدوهذا المنطق سلطوياً، إذ يقيد التأمل النقدى وينهى دوره عند نقطة عشوائية، ويساند ضمناً تشيؤ النظام السائد بقبول هذا النظام كأمر طبيعى ومسلم به. وسوف نجد امتداداً لهذا الرأى فيما كتبه

أدورنو عن النقد الثقافى حيث يُفسِّر الزعم بأن العمل الأدبى يتضمن معرفة فى ضوء إمكانية قيام العمل الأدبى بالإفصاح عن الوساطة الاجتماعية وكشفها.

كتب أدورنو مقالته "النقد الثقافى والمجتمع" عام ١٩٤٩ عندما كان مقيما فى أمريكا[٨]. وما يعنيه أدورنو بمصطلح "النقد الثقافي" يحل محل التناول التقليدى للأدب الذى هاجمه لوفنتال. ولم يكن أدورنو، على عكس لوفنتال، مستعداً ليستبدل بهذا التناول للأدب مجرد تناول يعتمد سوسيولوجيا مادية. فقد رأى هذا "النقد المتعالي"– خاصة فى افتراضه مدخل موضوعى للمجتمع– إشكالياً تماماً مثل "النقد المحايث" الذى هو من سمات النقد الثقافى. وهكذا صاغ أدورنو مقالته بحيث تكشف التوتر داخل كل من هذين النوعين من النقد كما تكشف التوتر القائم بينهما.

وبينما لم يحدد أدورنو أمثلة بعينها لنقاد ثقافيين، إلا أنه يمكن القول إن مقالته، على الأقل فى جزئها الأول، تشير إلى أن "النقد الثقافي" يرتبط بأساطين العلم، ومنهم بيرنسون Berenson، على سبيل المثال. فالناقد يجمع بين معرفة وضعية معينة بالأعمال الفنية وقدرة على تصنيف الأعمال تبعاً لقيمتها داخل فئات محددة، وإذ يركز الناقد على العمل الفنى فى ذاته وعناصره الداخلية، يسعى بوضوح إلى قطع الصلة بين الثقافة وقاعدتها المادية. وهنا تكتسب القيم الثقافية مشروعيتها الفورية. ومع ذلك يبقى الفن والنقد – رغم القول باستقلالهما – مرتبطين فى نشأتهما التاريخية بسوق السلع الفكرية، أى أن التقييم الجمالى الذى يتبدى فيما يعطى للأعمال الفنية من قيمة، يتبع ضمناً التنمية الاقتصادية ومتطلبات السوق. ولكن هذا التفسير التاريخى لا يأتى سوى عرضاً فى طرح أدورنو. وفى رأيه أن العلاقة الأساسية بين الناقد والقاعدة الاقتصادية لا تكمن فى خدمة المصالح الطبقية، إذ يبقى ذلك أمراً سطحياً، بل كمن هذه العلاقة فى بنية الفكر النقدى ذاتها.

يشير أدورنو إلى تناقض داخل مفهوم "الناقد الثقافي". فالشخص الذى يبدو ناقداً للثقافة، هو أيضاً، كما يكشف هذا التفسير التاريخى ومفهوم الوساطة، نتاج لتلك الثقافة. قد يفهم

---

٨ Theodor W. Adorno, "Cultural Criticism and Society", *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass: MIT Press, 1981).

التناقض على أنه ذلك التناقض بين العمل الفنى ذاته الذى يقيّمه الناقد وبين المجال الثقافى العام الذى يمد الناقد بالمعايير القيمية. إذا أخذنا فى الاعتبار التشيؤ الذى يتسم به المجتمع المعاصر (والذى به تعيد الأفكار جميعاً إنتاج العقلانية الاقتصادية)، فالناقد، بافتراضه نسقاً موضوعياً يمكنه من الحكم على أعمال بعينها، يُخضع تلك الأعمال للنظام السياسى والاقتصادى السائد، وهو بذلك يقدم تطبيقاً نموذجياً لقصور العقل التنويرى. وبينما يُخضع الناقد الثقافى عن غير عمد أعمالاً فنية بعينها لمعايير يفترض بسذاجة أنها عامة وكونية، فإنه يضع تلك الأعمال داخل النظام الاقتصادى تماماً كما يفعل عالم الاجتماع الثقافى (أو المدافع عن الواقعية السوفيتية).

وفى أفضل الأحوال، لايمكن التمييز بين مترتبات الفكر النقدى ومترتبات الفكر الاجتماعى إلا فى أن الأول يُخضع العمل الفنى لبقايا السوق بينما يولِد الثانى المعطيات الضرورية لإدارة الثقافة. كلاهما ينكر علاقته بالتناقض بين الخاص والعام (لأن العام، سواء كان نظاماً عقلياً ثقافياً أو مادياً، يفهم على أنه يمثل موضوعية الحقيقة)، ومن ثم يُبطل ما كان قد عرّفه هوركهايمر بمقاومة الفن للنظام الاقتصادى. ومما يدعو للدهشة أن الناقد الثقافى بينما يحاول رفع الثقافة فوق النظام الاقتصادى، ومن ثم الاعتراف بالغايات الجمالية القائمة داخل العمل الفنى فإنه يتخلى عن تلك المحاولة لذلك النظام الاقتصادى وأهداف التبادل السلعى، وهو إنما يفعل ذلك لإخفاقه فى تأمل الوساطة التاريخية للثقافة.

عند هذه النقطة يبدو تحليل أدورنو وقد وصل إلى طريق مسدود، وخاصة فيما يعكس التناقضات المعرفية (الإبستمولوجية) والسياسية للعقل التنويرى. ويبدو النظام الاقتصادى المعاصر غير قابل أو مستعد لأى مقاومة. وبذلك يُفهم العمل الأدبى على أنه يخدم منافع اقتصادية يحددها موقعه فى البنية الاجتماعية، سواء تم التعامل معه على أنه منتج روحى قائم بذاته أو مجرد حقيقة اقتصادية. ويخرج أدورنو من هذا الطريق المسدود، وإن كان ذلك على نحو غير كامل وغير مؤكد، بأن ينقل مركز اهتمامه من النقد الثقافى فى حد ذاته إلى التساؤل حول أسلوب هذا النقد فى تناول العناصر الداخلية للعمل الفنى. وهكذا يتزايد التركيز على تناول العمل من حيث إنتاجه وليس استهلاكه.

ينقل النقد المحايث الذى يمكن فهمه فى ضوء قدرته على الاعتراف بالعنصر المعرفى فى الفن، موقع التناقض إلى داخل العمل الفنى ذاته. عندئذ لا يُفسر العمل الفنى فى ضوء التوثيق الوضعى لتفاصيله أو ما تمثله هذه التفاصيل. ولكن كى يصبح الناقد الأصيل ناقداً للثقافة ككل، فإنه يتوجه نحو شكل العمل الفنى ومادته وتقنيته، قاصداً تلك الأغراض التى هى جزء لا يتجزأ من عمل بعينه. وكما يشير أدورنو فى مكان آخر، فإن الاختلاف بين المعرفة العلمية والمعرفة فى الفن إنما يكمن فى ميل الفن نحو التمثيل. ومن ثم يصبح مفهوماً أن المضمون المعرفى للأعمال الفنية لا يكمن فى الرسائل التى تستطيع توصيلها، وإنما فى الطريقة التى تستطيع بها صياغة المادة الفنية الأساسية تضمين شيء من المجتمع. ويلاحظ أدورنو أن كافكا يعرض لاإنسانية المجتمع المعاصر دون أن يشير صراحة إلى الرأسمالية الاحتكارية. إنما تظهر القوة السحرية لمجتمع قمعى فى التوتر بين أسلوب الحياة اليومية العادية الذى يميز لغة كافكا والأحداث الغريبة المروية. وتعيد اللغة إنتاج القمع الاجتماعى المعاصر، خاصة فى الوصف الدارج لما يجب أن يكون "هكذا، وليس مختلفاً عن ذلك"[٩].

وبينما يُخضع المتخصص أهداف عمل بعينه لتلك الأهداف التى تمليها الثقافة السائدة، يتعامل أدورنو مع الأعمال الفنية بوصفها خصوصيات تعادى بعضها البعض، وتشوبها عيوب كامنة فيها، وتتناقض مع ما هو عام. فالأعمال الأكاديمية الميتة العقيمة وحدها هى التى تبنى وفق مجموعة محددة من الأحكام والقيم والأغراض الجمالية، أما العمل الحيوى فيكون منطلقه هو المنطق الكامن فى الأعمال السابقة عليه، لا بهدف تأكيد هذا المنطق أو إعادة إنتاجه، إنما للوصول به إلى نقطة التناقض. وبينما يعمل أدورنو جاهداً من أجل الوصول إلى تفسير شامل ومنسجم للعمل الفنى (مستخدماً لغة النقد اليومية لترجمة التطور والمنطق الجمالى للعمل الفني) يحول التنافر الداخلى دون تحقيق هذا الانسجام أو توقعه. ويقاوم العمل العميق محاولة تصنيفه أو تفسيره ويبقى هذا العمل متناقضاً، ومن ثم يقوض ما قد يشعر به المفسر من اطمئنان لموقفه.

---

٩ T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt (London: Routledge, 1984), p.327.

ولأنه لا يمكن فهم العمل الفنى بمعزل عن الأعمال الأخرى فى مجموعها وإنما فى حدود استجابة هذا العمل للتقاليد الفنية، تصبح مهمة تعريف العمل ذاتها مستمدة من ارتباطه بالأعمال السابقة عليه. يقرن أدورنو الأعمال الفنية بالألغاز[١٠]. فكل عمل محاولة لفك الألغاز التى وضعها سابقوه. وهو يُفسر ذلك على أنه تجل لفشل التقاليد، منحياً أياً من أوهام التوافق أو النجاح. من هنا فإن تفسير أدورنو لبيكيت، على سبيل المثال، يموضع أعماله صراحة فى سياق علاقتها بتقاليد المسرح الأوروبى منذ شكسبير. إن أعمال بيكيت، من تلك الأعمال التى لم تعد تنطبق عليها تصنيفات النقد التقليدى للدراما، ومن ثم فهى تشتت موقف الناقد. ومع ذلك لابد أن يُفهم العمل الفنى فى المجتمع المعاصر فى إطار استجابته المحددة لمصير تصنيفات مثل "الكوميديا" و"التراجيديا"، و"الحبكة" و"الشخصية". وتكشف أعمال بيكيت استحالة كتابة الدراما اليوم، واستجابته لتلك الحقيقة ليس باقتراح بديل قابل للتقنين مثل "مسرح اللامعقول"، وإنما بتتبع الانهيار التاريخى لتقاليد كتابة هذا الجنس الأدبى. وبذلك تتقوض نهائياً مفاهيم المباشرة والترابط فى المسرح التقليدى.

وقد يؤدى هذا النقض المحايث فى كل من النقد الثقافى التقليدى والإنتاج الفنى إلى نتائج خاطئة. إذ إن التركيز على كل ما هو كامن فى العمل الفنى يجعلنا مرة أخرى نخطئ فى اعتبار الثقافة عالماً قائماً بذاته، واختزال العمل الفنى إلى زخرف محض، وذلك بإخفاء التقسيم بين العمل العقلى واليدوى الذى تأسس عليه العمل الفنى. ومع ذلك فهذا التقسيم هو فى الوقت نفسه مصدر الزيف الأيديولوجى فى الفن واللحظة الحقيقة الطوباوية فيه. لا يسعى أدورنو إلى التغلّب هذا التناقض، لأن الفن لا يمكنه تجنب زيف موقعه المتميز داخل تقسيم العمل. ولكن بدفع النقض المحايث للتعامل مع العلاقة بين العالمين الجمالى والمادى، ومن ثم حث كل من الممارسة الفنية والنقدية على تأمل الظروف المادية لإمكانية وجودهما، يصبح للنقض المحايث ما يطلق عليه أدورنو "ملامح" اجتماعية، ومن خلال حساسيته للفن يحول النقد المحايث الفن إلى صورة للمجتمع الذى ينتج ويستهلك فيه.

---

[١٠] المرجع السابق، ص ١٨٦.

يحتفى النقد المحايث بما عرّفه هوركهايمر بالعلاقة بين العمل الفنى وعالم الحرية (ومن ثم الحقيقة). ومن منطلق أنه نشاط جمالى خالص يفصل الإبداع الفنى نفسه عن عالم الضرورة الاقتصادى. ويصبح السعى إلى هذا العمل لذاته، مستقلاً عن الهدف الاقتصادى السائد بتحقيق الحد الأقصى للربح واستخلاص قيمة الفائض. ولكن الفن، بعناصره المادية وتقنياته، له أصل اجتماعى. فالتكنولوجيا التى يستخدمها الفنان (مثل المواد الملونة التى يستخدمها الرسام أو الآلات التى يستخدمها الموسيقي) تعتمد على قوى الإنتاج المعاصرة، ولغة المفاهيم المستمدة من لغة الحديث اليومى، وتعكس أبنية الشكل الفنى ذاتها الفهم اليومى المعاصر (مثلاً فهم المكان والزمن والسرد). فالفنان لا يبدع من فراغ، إنما يستخدم مواداً وأنماطاً فكرية تبلورت فى الثقافة الإنسانية. يعيد الفنان منطق الفكر والممارسة فى زمانه، ولكن فى نطاق ينفصل عن الأهداف المفترضة لتلك الممارسة. فتتحرر المادة التى كان يمكن أن تخضع لأهداف الإنتاج الاقتصادى (حتى لو كان ذلك استجابة لطلب توفير وسائل ترفيهية مربحة).

يتبنى أدورنو ويعيد تفسير قول كانط إن الفن "غائية بلا غاية"[١١]. إذ يشارك الفن فى سائر الأنشطة الاجتماعية الأخرى، ومن ثم فهو غائى، ولكنه يمارس تلك الأنشطة متحرراً من الهدف الاقتصادى السائد. وبالتالى فإن العمل الناجح "ليس ذلك الذى يحل التناقضات الموضوعية فى انسجام زائف، وإنما ذلك العمل الذى يعبر عن فكرة الانسجام سلبياً باحتوائه التناقضات، خالصة ودون تنازلات تقلل من حجمها أو شأنها، فى بنيته الداخلية"[١٢]. وبناء على ذلك لا يعزى التناقض الداخلى فى العمل الفنى إلى عيوب فى الفنان الفرد، وإنما إلى استحالة التوفيق بين العناصر المتباينة للموضوع.

خلاصة القول، فإن صدمة الفن الحديث التى يجفل منها المتلقى، كما يرى هوركهايمر، تدل على معرفة الفن السلبية بالمجتمع. إنها تشير إلى نقطة المواجهة المباشرة بين ما يفترض أنه طبيعى وما هو غير طبيعى. وبذلك يتجنب الفن لغة المجتمع المعاصر

---

١١ المرجع نفسه، الهامش، ص ٢٠
١٢ المرجع نفسه، ص ٣٢

وأفكاره المتشيئة، إذ يحدث صدمة لها تأثير سلبى فهى تبدد الأوهام عن انسجام الوجود الثقافى الاجتماعى، وتحل هذه الصدمة محل التواصل الإيجابى (الذى يحدث فقط فى حالة ما هو معروف بالفعل). ويفسر النقد المحايث هذه الصدمة على أنها بحث عن منطق جمالى يصل إلى حد التناقض الداخلى. يصبح هذا النقد ملمحاً اجتماعياً عندما يحاول تفسير التناقض الجمالى الداخلى على أنه علامة على التناقض الاجتماعى. وهنا فقط فإنه يحترم النقد المحايث لحظة مقاومة الفن للواقع الاقتصادى.

ختاماً قد يُفهم أدورنو فهماً سطحياً على أنه يمثل النموذج الأصلى للحداثة. فهو يعبر عن القيمة السائدة للاستقلالية الجمالية عبر فهم الأعمال الفنية كوحدات عضوية تسعى إلى أن يكون وجودها متماسكاً متسقاً يبرر ذاته. (عندما كان أدورنو صغيراً عنفه أستاذه فى التأليف الموسيقى، ألبن بيرج، وذلك عندما عبر عن حماس ساذج لعمل جديد لريتشارد شتراوس. أوضح بيرج لأدورنو بعناية عبر النوتة الموسيقية العناصر المحايثة فى النص الموسيقى.) فليس مقبولاً أن يعتمد العمل الفنى على المونتاج والعناصر العشوائية كأسس بنوية، لما يحدثه ذلك أساساً من لامنطقية العلاقات التى يقيمها بين أجزاء العمل الفنى. يحتفى أدورنو بالفانتازيا، ولكن فقط تلك التى تعنى بالتفاصيل. يؤدى هذا الاتجاه الحداثى إلى أن يهتم أدورنو اهتماماً متحفظاً بالمبادئ المتفق عليها لإنتاج أعمال عظيمة فى الأدب والموسيقى. ومع ذلك تكمن عظمة أدورنو كمفسر فى رفضه فى الوقت ذاته للاستقلالية الجمالية، أو بعبارة أدق، إدراكه أن الاستقلالية الجمالية بقدر ماهى النقطة التى يدان عندها الفن باشتراكه فى شرور التاريخ الإنسانى، بقدر ما هى النقطة التى يتجاوز عندها الفن تلك الشرور. وبذلك يتحتم على الحداثة التى يتمناها أن تكون على وعى بفشلها ومسئوليتها الاجتماعية. فصل القول: ظل برنامج مدرسة فرانكفورت الذى صاغه هوركهايمر فى أوائل الثلاثينيات، برنامجاً حداثياً ومن ثم أحد برامج التنوير. وظل أدورنو مخلصاً لهذا البرنامج بأن اتهم كل المشاركين فيه بالفشل. هكذا فقط بقى التأمل القائم على النقد الذاتى الذى يشكل صلب فكر أدورنو حياً. كانت مشكلة أدورنو الدائمة هى الأخذ بالقليل جداً من التنوير، لا الكثير منه (بمعنى القليل من التأمل عقلانى والكثير من السطحية فيه).

المناظرة الفرنسية الألمانية: النظرية النقدية، التأويلية و التفكيكية

أندرو باوي

ترجمة: إسماعيل عبد الغنى أحمد

تأثرت النظرية الأدبية فى جمهورية ألمانيا الفيدرالية تأثّرًا كبيرًا بمطالب ظهرت مع نهاية الستينيات تسعى إلى أشكال جديدة من التحليل النقدى للتراث الفكرى الذى لعب دورًا فى ماضى ألمانيا المأساوى.[١] وبالرغم من المحاولات التى بذلت لتخليص المجتمع الألمانى من بقايا النازية بعد الحرب، فإن الحياة الأكاديمية والمؤسسية استمرت تحت سيطرة هؤلاء النازيين الذين لم يعلنوا عن توجهاتهم النازية، أو من لم تكن لديهم أنشطة نازية صريحة. وقد بادرت الحركة الطلابية فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات إلى مناهضة ممارسات وأنشطة هؤلاء النازيين، وكشف ما يعانى منه المجتمع الألمانى، رغم رخائه، من وطأة الإفلاس الأخلاقى والاقتصادى والاجتماعى.

ارتكزت الحركة الطلابية على أفكار مستمدة من التراث الماركسى بما فى ذلك مبادئ مدرسة فرانكفورت التى عانت من القمع إبان الفترة النازية، و من التجاهل خلال فترة ما بعد الحرب مباشرة. واستخدمت هذه الأفكار للتشكيك فى شرعية الاقتصاديات الرأسمالية فى الغرب والتى كانت متورطة فى مساندة نظم الحكم القمعية فى العالم الثالث، وكان من المفترض أن يؤدى مثل هذا الجدل إلى حركة ثورية، لكن الواقع أن معظم هذه الطاقات التى وجهت لفكرة الثورة اعتمدت بشكل كبير على الإحساس بالممارسات غير العادلة للفترة النازية. [٢]

كان للحركة الطلابية أثر واضح على الدراسات الإنسانية، وهو أثر تمثل فى التوجه

---

[١] لن أتعرض هنا لقضية التراث الماركسى فى جمهورية ألمانيا الاتحادية، او تأثيرات اعادة توحيد ألمانيا.

[٢] يظهر ذلك بوضوح فى أفلام ألكسندر كلوج Alexander Kluge وأعماله الأدبية خلال السبعينيات.

إلى إغفال القضايا الجمالية واعتماد مداخل نقدية ترى فى النصوص الأدبية تحديدًا نتاجًا لصراعات أيديولوجية وتاريخية. ورغم ما اتسمت به هذه المداخل النقدية من اختزال إلا إنها أظهرت مواطن الضعف فى النظريات التى تركز على البعد أو الأثر الإنسانى للفن والتى كانت منتشرة إلى حد كبير برغم كل أحداث الفترة النازية. كما أغفلت الحركة الطلابية فى أوج عنفوانها الكثير من المصادر النقدية الأكثر تميزًا فى أعمال أدورنو وآخرين من كتاب مدرسة فرانكفورت.

وكانت هناك محاولات سابقة لتقديم أفكار دريدا وغيره من مفكرى ما بعد البنيوية، إلى ألمانيا، على يد بيتر زوندى قبل موته المأساوى المبكر فى ١٩٧١، إلا أن هذه المحاولات استغرقت بعض الوقت لتنضج و تصبح فاعلة.[٣] ونتيجة لاعتماد نقاد ما بعد البنيوية على مفكرين من أمثال نيتشه وهايدجر اللذين كان ينظر إليهما بكثير من التشكك والريبة نظرا لأثرهما على التوجهات الفكرية فى ألمانيا النازية، لم يكن من المستغرب أن نرى بعض المفكرين مثل يورجين هابرماس الذى عمل مساعدا لادورنو، ثم أصبح الممثل الرئيسى للجيل الثانى لنقاد مدرسة فرانكفورت، يعبر عن عدم ثقته وشكوكه فى أفكار ما بعد البنيوية. ومع ذلك فإن أحد نتائج فشل الحركة الطلابية فى كل من فرنسا وألمانيا فى تحقيق طموحاتها الراديكالية أنها فتحت المجال لانتشار منهج فكرى يقوم على الشك، وهو ما يميز تيار ما بعد البنيوية. وهو منهج ما زال أثره ممتدًا فى النقاش الدائر حول نظرية الأدب والنظرية الاجتماعية والفلسفة فى كل مكان فى العالم الغربى (بل و فى العالم الشرقى أيضًا).

إن التحول الذى صاحب انتشار ما بعد البنيوية من الممارسات التطبيقية إلى التفكير النظرى المكثّف، يماثل إلى حد بعيد ما جرى فى أوروبا فى نهاية القرن الثامن عشر،

---

[٣] انظر/ى:

Robert Holub.Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction (Madison:University of Wisconsin Press. 1992)

يذكر هولب أن أوسع اشكال نظرية الأدب انتشارا وقبولا فى ألمانيا فى نهاية الستينيات والسبعينيات كانت نظرية الاستقبال التى قدمها هانز روبرت ياوس و ولفجانج أيزر.

فالتحول من التفاؤل الطوباوى الذى ألهمته الثورة الفرنسية إلى تفكير نقدى أكثر نضجا يتأمل إمكانيات مرحلة ما بعد الإقطاع فى فهم و تغيير المجتمع و العالم الطبيعى قد أسهم بقدر كبير فى ظهور الفلسفة الحديثة فى ألمانيا على وجه الخصوص.

ومن الدال أن الأطر النظرية للمساجلات الحديثة قد اعتمدت على إعادة النظر فى الأفكار الكانطية [نسبة إلى الفيلسوف كانط] وما بعد الكانطية فى ألمانيا والتى أسست ما سماه هابرماس "الخطاب الفلسفى للحداثيّة".(٤) وتوضح عبارة هابرماس خط التصدع فى المناظرة الألمانية الفرنسية، حيث يركز هابرماس على الحداثيّة لا "ما بعد الحداثيّة"، وهو المصطلح الذى يرفضه هابرماس تمامًا. و قد يفسر العرض الموجز التالى لبعض الافتراضات الذائعة عن الحداثيّة فى ألمانيا لماذا قدم المنظّرون الألمان أفكارًا ورؤًى مختلفة عن نظرائهم الفرنسيين البارزين.

إن تطور الأدب كمفهوم ثقافى مهم يمثل فى حد ذاته جزءًا من "خطاب الحداثيّة"، فقبيل النصف الثانى من القرن الثامن عشر كان ينظر للوظيفة الأساسية للغة على أنها مجرد وسيلة لتمثيل الأفكار أو الأشياء الموجودة فعلاً و بشكل مستقل عن اللغة ذاتها. فمفاهيم جان جاك روسو و،ج.ج هيردر وج.ج.هامان وآخرين وضعت أسس التراث الذى يعنى بالبعد "التعبيري" أو "التكويني" للغة، ويقوم على فكرة أن اللغة هى الوسيلة التى تعيننا على استكشاف جوانب من العالم ومن أنفسنا، وهو ما لا يمكن أن يتحقق بدونها. ويبرر هؤلاء المفكرون موقفهم بالقول: إن اللغة الأولى كانت إما الشعر أو الموسيقى، وإن اللغة لا يمكنها بمفردها تجسيد أو تمثيل ما يحدث بالفعل فى العالم.

وعند ربط هذه المفاهيم الحديثة للغة بالموقف الثورى لكانط فى ثمانينيات القرن الثامن عشر، المتمثل فى إصراره على الدور الفعال للعقل فى "جعل الطبيعة هى الحكم" فيما يختص بالعلوم الطبيعية، وجعل أنفسنا الحكم فيما يتعلق بالأخلاق، فإن فكرة التنوير التى

---

(٤) انظر/ى

Jurgen Habermas, Der Philosophische Diskurs der Moderne (Frankfurt a. M: Suhrkamp. 1985).

تقضى بأن حقيقة العالم "مصاغة سلفا"، ويمكن تصويرها من خلال الفكر الإنسانى تصبح موضع تساؤل. وكذلك فان القول بأن اللغة لا تمثل العالم فقط هى فكرة وثيقة الصلة بالمنزلة الرفيعة التى حظى بها "الأدب" و "الموسيقي" وتمييزهما لقدرتهما على تصوير ما لا تستطيع الأشكال الأخرى للغة التعبير عنه، مما أدى إلى الاهتمام بالتأويلية. وتصبح القضية هنا هى الأسس التى يقوم عليها التصور الجديد الذى تنظر الإنسانية من خلاله إلى نفسها وإلى العالم، وهى مختلفة عن الأسس الدينية. هذا هو الموقف الذى اعتبره " هابرماس" محددا للحداثيّة وهو ما يميز الكثير من الدراسات النظرية المهمة فى ألمانيا بعد أفول الماركسية التى كانت تمثلها الحركة الطلابية.

لقد عبر هابرماس عن الجدل القائم حول منزلة الأدب فى الحداثية والذى يعكس مدى تأثير الفترة النازية على الفهم الألمانى لهذه القضايا، قائلاً:

> يعكس الجدل المعاصر ما ندين به من معارف تركز على وظيفة اللغة والتجربة الجمالية فى تشكيل العالم و إتاحة الرؤية وحجبها vorenthaltende، فى الوقت ذاته. أرى فى ذلك تحديدا المساهمة الألمانية فى فلسفة القرن العشرين التى تعود إلى كل من " همبولت " و " هامان " و "نيتشه"، وبقدر ما ننتمى لذلك التراث وندين لهم بالفضل، إلا أن تجارب و خبرات القرن العشرين قد خلفت بعض الشك عند البعض منا، وهذا الشك حملنا باتجاه فكر فلسفى يتخلى عن حل المشكلات امام القدرة الشعرية أو التخييلية للغة والأدب والفن.(٥)

وفى موضع آخر ينتقد " هابرماس " توجه" جاك دريدا " الذى يجعل قدرة اللغة على حل المشكلات تتوارى خلف قدرتها على خلق العالم، (٦) ويرى " هابرماس " ان عدم الاعتراف بالآثار الحضارية للتقسيم الحديث لفعل الاتصال إلى المعرفى و الأخلاقى و

---

(٥) Jurgen Haberms, *Text und Kontexte* (Frankfurt a. M: Suhrkamp. 1990), p.90.

(٦) Habermas, *Der Philosophische Discurs*, P.241.

الجمالى يشكل خيانة للعقلانية تبدو جلية فى التجربة الألمانية خلال القرن العشرين، وفى انتاج اكثر منظرى الأدب الفرنسيين شهرة – ونجد تلميحًا لنفس قلق هابرماس فى حديث فالتر بنيامين عن الفاشية بوصفها "صياغة جمالية للسياسة". وهكذا تصبح امكانيات السجال واضحة تماما.

وبالرغم من شكوكه فى بعض أفكار ما بعد البنيوية إلا أن الفيلسوف مانفرد فرانك Manfred Frank هو الذى أسهم أكثر من غيره فى تقديم افكار دريدًا، فوكو و ليوتار ولاكان وآخرين فى ألمانيا وجعلها تؤخذ على محمل الجد.(٧) وقد حاول فرانك، إنطلاقًا من أبحاث الفيلسوف ديترهنرش Dieter Henrich، إيجاد روابط مفهومية وتاريخية بين ما بعد البنيوية من جهة، والمثالية والرومانسية المبكرة الالمانية من جهة أخرى، وهو ما يضيء عناصر التوتر بين توجهات هابرماس ودريدا. تبدو قصة الفلسفة الحديثة التى تظهر من خلال هذه الأبحاث، شديدة الاختلاف عن تلك التى تقدمها النظرية الأدبية.(٨) ومن أبرز الشخصيات فى هذا السياق الفيلسوف والروائى ف. هـ. ياكوبى (١٧٤٣– ١٨١٩). لقد اهتم كل من كانط وجاكوبى بقضية ما إذا كان العقل الحديث يمكن أن يؤسس قواعد لذاته دون الارتكاز على أى أسس دينية. وترتكز دعوى جاكوبى الأساس على المقولة التى ذكرها للفيلسوف فيخته عام ١٧٩٩م من أن " أساس العقل vernunft هو الإنصات vernehmen. ان العقل الخالص هو انصات، ينصت إلى ذاته فقط".(٩)

وقد رأى جاكوبى أن جهود كل من سبينوزا وفيخته لتأسيس أنظمة فلسفية قائمة بذاتها كانت بالضرورة نوعًا من النرجسية، فالفلسفة يمكن ان تؤسس نظاما على أساس فرضيات

(٧) انظر/ى تحديدًا:

Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus*? (Frankfurt a. M: Suhrkamp. 1984),

(٨) انظر/ى:

Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routledge, 1997).

(٩) Friedreich Heinrich Jacobi, *Jacobi an Fichte* (Hamburg: Friedrich Perthes. 1799), p. 14.

مسبقة. فالوصول إلى الحقيقة، من ناحية أخرى، يعتمد على ادراك مسبق لا تستطيع الفلسفة تفسيره، لأن التفسير نفسه يعتمد على هذا الادراك المسبق. وقد وصف " جاكوبى " إنتاجه بأنه "لا فلسفي" ورأى أن الحل الوحيد لمأزق الفلسفة الحديثة فى العودة إلى اللاهوت. كانت الفلسفة المثالية الألمانية لكل من فيخته وشيلنج وهيجل،[١٠] والتى تطورت كرد فعل لجاكوبى وكانط وبلغت ذروتها عند هيجل، محاولة لدحض اعتراضات جاكوبى على الفلسفة المنهجية وذلك بإظهار أن العقل يمكن أن يبرهن على ذاته. وتتضح الأهمية البالغة لأثر مقولات جاكوبى الفلسفية على النظرية الأدبية فى ترديد دريدا غير الواعى لكلام جاكوبى عندما يذكر أن الميتافيزيقا الغربية- من كانط " وهيجل حتى هوسيرل- تعتمد على "الرغبة المطلقة فى أن ينصت الإنسان لذاته". [١١]

وقد رسم جاكوبى بالفعل جانبا آخر من البنية الأساس التى أفاد منها دريدا وبعض منظرى الأدب الآخرين، فى اسهامه فى الجدل الدائر حول إلحاد سبينوزا، والذى بدأ فى عام ١٧٨٣.[١٢] وهنا رأى جاكوبى أن أى نسق من العلاقات قائم على مبدأ سبينوزا القائل بأن "فى كل تأكيد نفي" (وهو المبدأ الذى سيستخدمه البنيويون لاحقا فى تعريفهم للغة بوصفها نسقا من علاقات الاختلاف) يطرح مشكلة كيفية فهم ما هو قائم فى تكوينه على الاختلاف، فالأنساق القائمة على العلاقات بين عناصرها تستلزم تراجعا بما أن فهم عنصر ما أو تبرير وجوده يعتمد على عامل آخر وهكذا، فما يجعل شيئا ما مفهوما أو مبررا فى الأساس لا

---

(١٠) لا يمكن اعتبار شيلنج مثاليًا ألمانيًا دائما، انظر/ى:.

Andrew Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy* (London: Routledge, 1993).

(١١) Jacques Derrida, *La voix et le phènomène* (Paris:Presses Universitaires de France, 1967), p. 115.

هذا النمط من التأثير من جاكوبى و حتى دريدا يمكن تتبعه فى كتاب:

Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory.*

(١٢) خاصة فى: Friedrich Heinrich Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herren Moses Mendelssohn von E.H. Jacobi* (Breslau: Löwe, 1789).

ولمزيد من التفصيل انظر/ى الفصل الأول من:

Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory.*

يكمن فى هذا الشيء ذاته وإنما يتطلب شيئا آخرا خارج هذا النظام يمكِّن من فهمه، ويترتب على ذلك استحالة أن يكون هذا النسق مكتملا بذاته.[١٣] أما دريدا فقد قدم صورة مشابهة لهذه الأفكار فى نظريته حول "الاختلاف" التى تقول بأن أية علامة لا يمكن أن تقدم معنى محددا، ذلك لأن العلامات تعتمد فى معناها على سلسلة من العلامات الأخرى الآنِيّة والتى لا تكتمل أبدا. وكانت فكرة تجذّر الأدب فى مرجعية ما خارجه قد تم طرحها من قبل المفكر الرومانسى فريدريش شليجل. ويعد شليجل واحدًا من مفكرى العصر الحديث الذين اعتقدوا فى استحالة أية محاولة لتجذير الفلسفة دون أن يتحول ذلك إلى حجّة فى صالح العودة إلى اللاهوت.

وفيما يمكن اعتباره ردًا على جاكوبى، يقول شليجل إن الإبداع الفنى poesie يجب أن يبدأ حيث تنتهى الفلسفة، وعلى المرء على سبيل المثال، ألا يضع اللا- فلسفة فحسب فى مقابل الفلسفة، بل أن يضع الفن أيضا فى مقابلها"،[١٤] فالفلسفة "تنتهي" عندما لا تستطيع أن تعطى التفسير النهائى لأسسها، وهو ما يمكن فهمه على أنه يقود إلى هاوية وجودية لا مخرج منها سوى بالإيمان والمعتقدات اللاهوتية، أو بوصفه بداية لإمكانيات جديدة ولانهائية لتفسير العالم والتعبير عنهه من خلال الفن، و هذا البديل الثانى هو ما طرحه شليجل آنذاك فكان ارهاصا مبكرا ببعض مظاهر ما بعد البنيوية.

ويرى مانفرد فرانك انه بالرغم من أن كلاً من المثالية الألمانية والمفاهيم الرومانسية المبكرة للفلسفة الحديثة نشأتا كمحاولة للتغلب على المشكلات التى واجهت كانط فى تأسيس المعرفة على أسس ذاتية، إلا أن هناك اختلافات جوهرية بينهما أغفلها دريدا وآخرون من مفكرى ما بعد البنيوية. فالمثالية تتبنى مشروعًا ميتافيزيقيًا لفكر التأسيس يقوم على منهجية

---

[١٣] لقد طور شيلنج هذه الفكرة بشئ من التفصيل: انظر/ى Bowe, *Schelling*

[١٤] Friedrich Schlegel,, *Kritische Schriften und Fragmente 1-6* (Paderbon: Schöningh, 1988), vol.2, p.226.

Poesie تحمل المعنى اليونانى لكلمة Poiesis، وغالبا ما تحيل إلى الإبداع الفنى.

منظمة، أما الرومانسية فترفض هذا المشروع وتحاول تقبل الطبيعة المحدودة للعقل البشرى،[١٥] فبينما يتحدث هيجل عن "نهاية الفن" لان قدرة الفن على كشف الحقيقة تتراجع أمام العلوم، فان كثيرا من المفكرين الرومانسيين، مثل " فريدرش شليجل ونوفاليس وشلايرماخر وسولجر وشيلنج فى مرحلته المبكرة– هؤلاء المفكرون الذين يتخذ منهم زوندى وفرانك وآخرون محورًا أساسيًا لأعمالهم حول نظرية الأدب– يرون أن جوهر الحداثيّة يكمن فى قدرة الفن على تقديم ما لا ينضب من المعانى.[١٦]

ويمكن اعتبار المناظرات حول نظرية الأدب فى السنوات الأخيرة محاولات مستمرة لفهم العلاقة بين مفهومين مختلفين للغة، المفهوم القائم على حل المشكلات (المفهوم العلمي)، والمفهوم القائم على "الافصاح عن العالم"، وهو التصور الذى وضعه أدورنو وبنيامين وهايدجر وآخرون. ويعكس هذان الموقفان المتعارضان التوتر الذى نشأ مع نهاية القرن الثامن عشر، بين المفاهيم المثالية والرومانسية حول علاقة الفن بالفلسفة والعلوم الطبيعية. وقد اهتم فرانك وكارل هاينز بوهرر وبيتر بيرجر وزوندى وألبرت فلمر وولفجانج فلش وآخرون بشرح قصص الفلسفة الحديثة معتمدين على هذا التوتر، ويضفى تعدد وتباين مفهوم الحقيقة لدى هؤلاء المفكرين على هذا السجال حدة وخلافية: فعلى سبيل المثال بدلاً من الافتراض – كما هو الحال مع " نيتشه " وآخرين فى فرنسا مثل جان فرانسوا ليوتار[١٧]– أن نقص الأسس الفلسفية المحددة يؤدى إلى تزايد عشوائى للمواقف المتناقضة،

---

[١٥] انظر/ى:

Manfred Frank, *Unendliche Annäherung: Die Anfänge der Philosophischen Frühromantik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997).

يتحدث فرانك عن منحى نوفاليس وشليجل لجعل الفلسفة كانطية (نسبة إلى كانط) مجددًا.

[١٦] انظر/ى:

The Subject and the Text: Essays in Literrary "Andrew Bowie (ed.) , *Manfred Frank:*

(Cambridge: Cambridge University Press, 1966)."*Theory and Philosophy*

[١٧] انظر/ى:

Jean-Francois Lyotard, *La Codition Postmoderne* (Paris: Minuit, 1979) and Le Differend (Paris: Minuit, 1983).

يقدم هابرماس مفهوما للحقيقة على أنها "فكرة تنظيمية"، مثلما فعل فرانك أيضا من خلال تركيزه على الرومانسية المبكرة، فالبحث عن الحقيقة فى هذه الحالة يبدو أمرا أخلاقيا فى المقام الأول يستتبع الاعتراف للآخرين بأن ما يعتقده الفرد ليس له بالضرورة مصداقية مطلقة. والتساؤل المهم هنا والذى يثير كثيرا من الخلاف، هو كيفية الربط بين ما هو أخلاقى من ناحية، وما هو معرفى أو جمالى من ناحية اخرى؟

وتنصب شكوك "هابرماس"– على الرغم من قربه من بعض الأفكار الرومانسية[١٨] حول الفكرة الرومانسية القائلة بأن الفن موقع متميز للإفصاح عن الحقيقة، وهذا الشك ينبع أساسًا من أمرين، أولهما شكوكه حول أشكال الخطاب التى تتضمن مزاعم معيارية غير قابلة لإجماع ديمقراطى، وينبع ثانيهما من هدفين متصلين من أهداف مشروعه النظرى يميزان نقده لما بعد البنيوية. أما الهدف الأول فهو نقض تقويم الحداثيّة الذى قدمه كل من هوركيمر وأدرنو فى عام ١٩٤٧ فى كتابيهما **جدلية التنوير** *Dialectic of Enlightenment* حيث يرتد التنوير عندهما إلى الأسطورة وذلك بسبب إخضاع كل ما هو طبيعى إلى الذات المتعجرفة[١٩]. ويرى هابرماس أن هذا التقويم يقود أدورنو إلى رؤية الفن الحديث كنوع من اللاهوت السلبى منفصل عن الواقع الفعلى، ذلك لأنه يعتبر الأشكال الأخرى من عقلانية الإنسان مجرد أدوات للسيطرة على الطبيعة. أما الهدف الثانى لهابرماس فهو تغيير النموذج الفلسفى، بعيدًا عن فكرة جعل الذات مصدر المبادئ الفلسفية (وهى الفكرة التى التى يبنى عليها أدورنو نقضه الشامل للعقلانية) والمضى باتجاه مفهوم "تكشف فيه اللغة نفسها للذوات المتحدثة بها، كشيء له وجوده المسبق والموضوعى وباعتبارها البنية المكوِّنة لشروط الإمكانية[٢٠] . وهكذا يبدو هابرماس وكأنه يردد الأولوية التى عبر عنها هايدجر فى

---

(١٨) انظر/ ى:

Andrew Bowie, German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism and Pragmatism, in A.O'Hear (ed,), *German Philosophy Since Kant* (Cambridge: Cambridge University Press,1999).

(١٩) Cf. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialecktik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1971), pp. 3-5.

(٢٠) Jurgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1088). p. 51.

كتاباته المتأخرة فى مقولته الشهيرة "اللغة تتحدث، والمرء يتحدث ضمن حدود استجابته للغة"[٢١] وفى الحالتين فإن اللغة تقوض كل محاولة تزعم الذات فيها أن لها السلطة المطلقة.

وعلى الرغم من التزامهم جميعًا بفكرة قدرة اللغة على تقويض الذات، إلا أن هناك اختلافات واضحة بين هابرماس وهاديجر وما بعد البنيوية، وتنعكس هذه الاختلافات فى تناولهم للنظرية الأدبية، ويرى هابرماس أن العنصر الفارق فى تحول النموذج الفلسفى هو تمايز مجالات الاتصال الحديثة لتصبح مجالات ثلاث هى المجال المعرفى والأخلاقى والجمالى، حيث لكل منها متطلباته الملزمة فيما يخص علاقتها بالذوات. أما موقف هايدجر ضد هيمنة الذاتية فى العالم الحديث، فيتضمن فى اعتقاده، شكلاً من أشكال الحقيقة التى يمكن تلمس صداها لدى شعراء" أساسيين" فى العصر الحديث مثل هولدرلين، وريلكه وهو ما يقربه أكثر من بعض العناصر فى موقف أدورنو[٢٢]. وبينما تتبنى ما بعد البنيوية بعض مفاهيم هايدجر حول العلاقة بين الذات واللغة، إلا إنها تركز على اللحظة الجمالية "الهدّامة" بدعوى العقلانية وذلك بحجّة أن كل فكرة الاجماع عبر الاتصال تنطوى على قمع الاختلافات بين الممارسات اللغوية المتباينة، مثل تلك التى يفترض إنه تميز الميتافيزيقا الغربية التى تتمحور حول الذات.

وخلال الثلاثين عامًا الأخيرة اتخذ الكتاب الألمان الذين ساهموا فى الجدل الدائر حول تشعبات النظرية النقدية سعيا إلى نظرية أدبية، موقفًا يقترب من هايدجر أو من هابرماس، وهذا ما تجسده الاختلافات بين برجر وبوهرر، حيث يمثل بوهرر الجانب "الفرنسي" من المناظرة، وهى بطبيعة الحال مناظرة لا يقتصر تعريفها على الحيز الجغرافى ولا الهوية

---

(٢١) Martin Heidegger, *Unterwegs Zur Sprache* (Pfullingen: Neske, 1959), pp.32-33
قد بدا تحول هايدجر نحو هذا المفهوم للغة فى الثلاثينيات، لكنه أصبح اتجاها رئيسيا بعد الحرب.

(٢٢) يبدو أن أفكار أدورنو تقترب من هابرماس بأكثر مما يسمح له هابرماس نفسه. انظر/ى:
Bowie, *From Romatnicism to Critical Theory*, Chapter 9.
بيدو أن أدورنو يعرض اختلافه مع أفكار هايدجر بشكل واضح جدا فى مقاله الذى يتعرض من خلاله لتفسيرات هايدجر الخاصة بهولدرلين: انظر/ى:
Noten Zur Literatur III (Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1965).

الوطنية. أما كتاب برجر **نظرية الطليعة** *Theory of the Avantgarde* (١٩٧٤) فجاء جزئيا كاستجابة لمناقشات درات فى إطار الحركة الطلابية. حاول الكتاب أن ينصف الرؤى الماركسية حول الوظيفة الاجتماعية للأدب، فى حين واجه فيه الهجمات التى شنها رواد الحركات الطليعية فى ذلك القرن حول فكرة الفن ذاتها. فالفكرة المحورية عند برجر هى "مؤسسة الفن" ، وهى الأداة التى تنتج وتنشر الفن من ناحية، والأفكار السائدة حول الفن فى فترة معينة والتى تحدد أساسًا عملية تلقى الأعمال الفنية من ناحية أخرى. [٢٣]ويرى برجر أن تطور فكرة استقلال الفن عن المجتمع والتى عبر عنها التركيز على الجانب الجمالى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، قد أعطت الفرصة للكتاب الطليعيين أن يوجهوا نقدهم للفن على اساس أنه يفتقر إلى أى دور اجتماعى، لأن النقد الطليعى لفكرة استقلالية الفن تكشف المؤسسة الفنية فى المجتمع البرجوازى، كما يبدو ذلك جليا فى عمل مارسيل دو شان الذى يجعل فيه من المبولة عملاً فنيًا يطرح فى سوق الفن. ومن هنا يتوجب على الدراسة الأكاديمية للعمل الفني- يقصد " بيرجر " جميع الفنون بما فى ذلك الأدب - أن تهتم بتحليل وظيفة هذا العمل فى اطار الأشكال المحددة المعاصرة لمؤسسة الفن لا من خلال أية معايير يفترض أنها تتجاوز هذه المؤسسة. ويتفق تفسير بيرجر لظهور فكرة استقلال العمل الفنى مع ما ذكره هابرماس حول انفصال المجالات الحديثة للفعل الاتصالى، لكن بيرجر لا يبدو قلقًا- كما هو الحال مع هبرماس الذى تتلمذ على يدى أدورنو- من إعادة الفن إلى دائرة الحياة اليومية بما قد يؤدى إلى نكوص وتآكل فى قدرته على شغل حيِّز له معناه المحدد لا يتم التعبير عنه فى غيره من مجالات الحياة الحديثة.

ويُعد تركيز "بيرجر " على الوسائل التى يمكن من خلالها دمج الفن بأشكال أخرى من الإدراك من بين أهداف التى سعى إليها بوهرر لكى يبين - فى ضوء كتابات الرومانسيين الأوائل ونيتشه، وعلى العكس من هيجل واتباعه المعاصرين- أن أهمية الفن فى الحداثيّة تكتسب بعدًا راديكاليًا جديدًا لا يمكن أن يتقلص بسبب النمو الجديد والهائل للمعرفة. وبينما ينشغل برجر بالفن بصفته "وسيطًا"، وهو ما يمكن فهمه فى إطار علاقاته بالمجتمع، يعتقد

---

(٢٣) Peter Burger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982), p. 29.

بوهرر أن هذا المدخل يتجاهل عنصر" المباشرة" (immediacy) ، وهو عنصر من العناصر الحيوية فى الفن الحديث، وتحديدا منذ بودلير الذى أطلق عليه اسم "الفجائية" " suddenness "[٢٤]. ولذا فهو يعرِّف "المظهر الجمالي" على انه "خصوصية المنتج الجمالى الذى لا يعتمد فى شرعيته على اى مرجعية اجتماعية"[٢٥]. ويركز بو هرر، كما يفعل ليوتار فى كتاباته عن الموضوع، على لحظة الرهبة المرتبطة بالسمو يرى فيها اللحظة الحاسمة فى الفن الحداثى. ويربط بينها وبين فكرة نيتشة عن الجمال كمقابل زمنى لفكرة رهبة الوجود الديونيسية [نسبة لديونيس]، كما يربطها بفكرة أدورنو عن اللاهوية التى تبدو جلية فى مقاومة الفن الحديث للتعامل معه بصفته خطابًا.

تثير المفاهيم التى يطرحها كل من برجر وبوهرر أسئلة تمس النماذج المعرفية، و يبدو برجر كأنه يسقط إمكانية على توليد معانى جديدة بشكل مستمر من الأعمال الفنية المكتوبة، وذلك بتصنيفها، بكل بساطة، تبعا للمعايير القائمة فعلاً. ويصر بوهرر على أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى مفاهيم أو تصورات فلسفية- وهو يعتمد فى ذلك على المفكرين ذوى التوجهات الموسيقية مثل نيتشه وأدرنو- مما يجعل مقولاته النظرية العامة حول الفن الحديث اكثر إشكالية. وإذا أخذنا فى الاعتبار ما ذكرناه سابقًا حول الحداثيّة، يتضح أن التعارض بين فكرة "الوساطة" عند برجر و فكرة "المباشرة" عند بوهرر، ما هو إلا صدى للتعارض بين هيجل والمدرسة الرومانسية. فقد كان هيجل مهتما بأن يبين أنه ليس هناك شيء مباشر بشكل مطلق لأنه لا يمكن إدراك "المباشرة" immediacy نفسها إلا عن طريق نقيضها، مما يعنى أنها مظهر من مظاهر "وساطة" الفكر. ويزعم الرومانسيون، وهو ما أخذوه عن جاكوبى، أن الوساطة تؤدى إلى تراجع فى الوساطات، فهى تتطلب أرضية مباشرة غير قابلة للصياغة كمفاهيم، حتى يتسنى لنا أن نفهم العالم فى المقام الأول. ومن هنا يمكن فهم المناظرة الألمانية الفرنسية فى السنوات الأخيرة بوصفها مسلسلاً من الخلافات بين كتابات تنظِّر للنصوص الأدبية ولغيرها من المنتجات الفنية التى تعتمد – تمامًا كما هو الحال

---

[٢٤] Karl-Heinz Bohrer, Plötzlichkeit zum Augenblick des ästhetischen Scheins (Frankfurt a. M.: 1981).

[٢٥] المرجع السابق، ص ٩٠.

مع كثير من أعمال مدرسة فرانكفورت- على علاقاتها بما هو معروف عن اللغة والمجتمع، والنظريات الأخرى التى ترى أن هذه المقاربات قد فشلت فى إنصاف خصوصية اللحظة الجمالية التى لا يمكن اختزالها. إن مكمن القوة فى افضل أعمال أدورنو التى أصبحت مرة أخرى، مؤخرًا، موضع نقاش كثير،(٢٦) يرجع إلى جمعها بين مذهبين متعارضين، مما يشير إلى امكانية التوفيق بقدر الإمكان بين التعارضات التالية التى شكلت حدود الجدل الفرنسى الألمانى.

وفى الرأى الذى يعزى لليوتار وآخرين، و يبدو فيه تأثير نيتشه وهاديجر- فى كتاباته المتأخرة- جليًا، تُستخدم الخصوصية الضرورية لكل عمل جمالى كأساس لتوصيف أشمل للفكر الحديث ، حيث يعتقد أن العقلانية تتضمن قيام الذات الحديثة بقمع الاختلاف وفرض هوية قسرًا. ومن هنا معارضة ما تُسقطه العقلانية الحديثة باسم انفتاح جديد ما بعد حداثى، يضع فى الاعتبار "آخرية" الآخرين التى لا يمكن اختزالها. ورغم ذلك تبقى تركة هايدجر ونيتشه شديدة الغموض، فبينما يعتمد دريدا- على سبيل المثال- على فكرة هايدجر الإشكالية (التى طرحها فى كتاباته الأخيرة) حول لغة للميتافيزيقا، فإنه يواصل بدأب تقويض مزاعم التفسير، على طريقة نيتشه، على أساس أن مثل هذه المزاعم ترتكز إلى وجود علاقة ميتافيزيقية بين الدال والمدلول. ومن ناحية اخرى يؤكد تلميذ هايدجر، هانز جورج جادامر- وهو يحمله إلى موقع قريب من هيجل، أن "الفهم لا يمكن مطلقا أن يكون علاقة ذاتية تجاه (موضوع) معين، لكنه ينتمى إلى التاريخ الفعال بمعنى أنه ينتمى إلى وجود ذلك المدرك".(٢٧) ولذلك لا تحملنا عملية الإدراك عند جادامر إلى الشكوك والنتائج الإشكالية التى يشير إليها دريدا ضمنا، على الرغم من أن كلاً من جادامر ودريدا لا يعتقدان أن التفسير يمكن حجبه

(٢٦) انظر/ى:
Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst: asthetische Elfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt:Suhrkamp, 1991).

(٢٧) Hans-Georg Gadamer, *Waherheit und Methode* (Tubingen: J.C.B. Mohr, 1975) p. Xix.

ميتافيزيقيًا بشكل مسبق.[٢٨]

وعلى النقيض من ذلك فإن مراجعة النظرية النقدية التى قام بها هابرماس متأثرًا بأفكار جادامر، تبين أن فعل الاتصال قائم على تواصل الذات بغيرها، وهو الأمر الذى ينفى قصر كل ما هو حديث على هيمنة الذات، و يطرح الحاجة إلى نقض جذرى للعقلانية. طرح فرانك تساؤلات بشأن ما قدمه الفرنسيون والألمان عن دور الذات فى الحداثيّة، ويقول إن الحجج الرومانسية المتأثرة بجاكوبى تبين أن الفكر الفلسفى الحديث لم يعتمد حصريًا على حضور الذات وما يترتب على ذلك من هيمنتها على الآخر، مما يؤكد أن القسم الأكبر من قصة الحداثيّة التى أوردها هايدجر و دريدا غير مقنعة. ويرى كل من فرانك و هاينريش أن أى توجه جماعى نحو النموذج اللغوى، سواء من خلال الرؤية التى قدمها دريدا أو هابرماس، يفشل فى تفسير وعيى الفردى بذاتى والذى يعد أمرًا اساسيًا لإمكانية إدراكى للُغة و بالتالى يفشل فى تقديم أى تفسير للعقلانية أو تفسير إنتاج وفهم الأشكال المبتكرة للغة أو الموسيقى. ويقود ذلك فرانك إلى القول الذى استقاه من شلايرماخر بأن أثر الاهتمام بالأدب فى الحداثيّة لا يعود إلى ظهور وعى بالأسلوب الأدبى، بقدر ما يعود إلى كونه ظاهرة تعبر عن فردية الذات التى لا يمكن اختزالها فى مصطلحات عامة. وهو يضع هذه الرأى فى مقابل تصور كل من هابرماس و جادامر و دريدا حول الخضوع للغة الذى يتحمله كل من يتحدثها.[٢٩]

ويتضح لنا بصورة متزايدة أن الخلافات الرئيسية فى النظرية الأدبية هى جزء من المناظرة المستمرة حول مكانة العقلانية الحديثة فى مواجهة غيبة الايمان بسلطة علوية. ففى واحدة من المساجلات الشهيرة التى لخصت أحد هذه الانقسامات،[٣٠] يتفق فرانك مع ما

---

[٢٨] أسفرت محاولة جادامير للحوار العلنى مع دريدا حول الهرمنيوطيقا فى الثمانينيات عن فشل تام، وزاد الأمر تعقيدا أن دريدا لم يبد أى دليل على ا قراءته أى شيء لجدامير باستثناء الورقة التى تقدم بها جادامير فى ذلك اللقاء. انظر/ى:

Diane Michelfelder and Richard E. Palmer (eds.) *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* (Albany: SUNY Press, 1989).

[٢٩] See Manfred Frank, *Stil in der Phiosophie* (Stuttgart: Reclam, 1992).

[٣٠] Monfred Frank,Grenzen der Verständigung: ein Geistergespräch zwischen lyotard und Habermas (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988).

أورده هابرماس من أن عملية البحث عن إجماع ديمقراطى ليس فيه إذعان هو الأساس الوحيد لأية عقلانية "ما بعد-ميتافيزيقية"، فى مواجهة إصرار ليوتار على مايسميه "المختلف" differend أو الصراع على مستوى الخطاب الذى لا يمكن تحديده مطلقًا نظرًا "لعدم وجود قاعدة عامة للحكم بين أشكال الخطاب المختلفة". (٣١) ويذكر فرانك ان الوعى بعدم القدرة على التحديد فى الصراع الخطابى يستبعد إمكانية وجود انواع مختلفة من الخطاب، وبدون وجود قدر مترسب من الاتفاق بين أطراف هذا الصراع حول جوهر أى نزاع أوخلاف (بما فى ذلك حقيقة أنهما فى حالة نزاع) لا يمكن لأحدهما أن يزعم أنه فى حالة نزاع، سواء كان هذا النزاع قابلا أو غير قابل للحل. (٣٢) إن القضية الجوهرية هنا هى إلى يمكن لتلك الأفكار عن خصوصية الإنتاج الجمالي- وهى أفكار أشبه بتلك التى يعتمد عليها ليوتار فى مفهومه عن الاختلاف- أن تثرى أفكارنا حول الحقيقة والمعنى وهنا تتشابك القضايا وتتعقد، ففرانك مثلا يرفض التقسيمات الحادة بين المعرفى و الأخلاقى و الجمالى، ولذا فإنه يعطى دورا أكثر أهمية لما هو أدبى مما يعطيه هابرماس. لكن مركز هذا الجدل قد بدأ فى التحول. ونظرا لغيبة أى اشتباك بناء من جانب دريدا ومعظم مفكرى ما بعد البنيوية مع النقد الذى وجهه هابرماس وفرانك وآخرون، فقد بدأ تحول واسع النطاق فى ألمانيا من الاهتمام بما بعد البنيوية نحو تطوير الحوار مع البراجماتية و أشكال اخرى من تراث الفلسفة التحليلية الأمريكية،وهو الحوار الذى تأسس بالفعل فى السبعينيات على أيدى كارل أوتو أبل وهابرماس. ولكن القول بأن هذا الحوار مع أشكال التراث التى تميل نحو العلوم الطبيعية سوف يؤدى إلى إهمال تراث الرومانسية والنظرية النقدية الألمانية يظل رهنا بالمستقبل.

---

(٣١) Lyotard, *Le differend*, p. 9.

(٣٢) انظر/ى رأيا مماثلا فى:

Donald Davidson, "The Very idea of a Conceptual Scheme", *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

الحياة الثقافية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية: من الماركسية إلى الدراسات الثقافية

ريناتِه هولُبْ

ترجمة: شعبان مكاوى

يمكننا تحليل الحياة الثقافية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية عن طريق تقسيمها إلى ثلاث مراحل مميزة وإن كانت متداخلة. تتميز المرحلة الأولى (من ١٩٤٤ إلى ١٩٦٨) برغبة المثقفين الملحة فى إرساء الماركسية بوصفها النظرية النقدية المهيمنة. فى أثناء هذه الفترة وفى ظل وجود أفكار متضاربة من الوسط (علمانية كروتشه الليبرالية والحداثيّة الكاثوليكية) ويمين الوسط (الكاثوليكية المحافظة)، جاءت الماركسية لتهيمن على المناخ العام إلى حد أن التيارات الثقافية المؤثرة ـ كالظاهراتية والهرمنيوطيقا والسميوطيقا والوضعية والوجودية والنقد النصى والهيجلية الجديدة واللغويات البنيوية ـ كانت تنظر إلى الأفكار الماركسية كنقاط مرجعية تنطلق منها.

كان ١٩٦٨ هو عام انتصار الماركسية فى إيطاليا. وشهدت المرحلة الثانية (من ١٩٦٨ إلى ١٩٨٦) إنتاجًا غزيرًا للمعرفة الثقافية من داخل النموذج التفسيرى الماركسى. غير أن هذه المرحلة شهدت أيضا تشظيًا متزايدًا لليسار، ما أدى إلى ظهور خلافات عاصفة بين القوى الماركسية المتعددة. سمح هذا التشظى أيضًا بوجود حيِّز يسمح بإعادة ظهور نظريات فلسفية تستلهم أفكار هوسيرل وهايدجر وآخرين ممن يعارضون التفسيرات الماركسية للتاريخ.

أما المرحلة الثالثة التى تمتد من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٩، فقد شهدت تقويض المشروع الماركسى إلى درجة أن المواقف المستمدة من ما بعد الحداثة الفرنسية بدأت تحل تدريجياً محل الماركسية. وشهدت هذه المرحلة أيضا شيئا آخر، حيث بدأت السياسات الثقافية ـ التى

كانت فيما سبق مرتبطة بمفاهيم حداثيّة مثل الدولة الإقليمية والثقافات الراقية والهويات الوطنية- تنفتح تدريجياً نحو مفاهيم جديدة للثقافة بما يعكس وعيًا متناميًا بالقضايا العالمية.

انتصار الماركسية

فى المرحلة الأولى، لا يمكن النظر إلى نجاح السياسات الثقافية الماركسية بمعزل عن القوة السياسية للحزب الشيوعى الإيطالى الذى كان يمثل العاصمة الرمزية للاشتراكية الغربية بصورة عامة. فبسبب دوره القيادى فى مواجهة الفاشية، حقق الحزب الشيوعى نجاحًا كبيرًا فى ترويجه للأفكار الاشتراكية بصفة عامة والماركسية فى شكلها الكلاسيكى بصفة خاصة. كانت هذه هى الحال، على الأقل فى أعقاب فترة الحرب.[١] استمر الماركسيون الإيطاليون (أمثال ماريو أليكاتا Mario Alicata وجورجو أميندولا Giorgio Amendola ودليو كانتيمورى Delio Cantimori ولوتشيو كوليتى Lucio Colletti ورينتزو دى فيليتشه Renzo De Felice وجالفانو ديلاّ فولبيه Galvano della Volpe وبالميرو تولياتى Palmiro Togliatti وآخرين) فى تشذيب ونشر سياساتهم الثقافية فى الخمسينيات والستينيات. فعلوا ذلك على الرغم من الضغط الدولى الملحوظ من أجل نشر الثقافات الليبرالية لا الماركسية. كان عليهم أن يتغلبوا على العوائق المحلية مثل نفوذ الكنيسة الكاثوليكية فى المؤسسات الثقافية والتعليمية. وسط هذا المناخ الثقافى، نُشرت **كرّاسات السجن** *Prison Notebooks* لأنطونيو جرامشى Gramsci.[٢] ولأن جرامشى كان، بالنسبة

(١) انظر/ى:

Renate Holub, "The Cultural Politics of the CPI 1944-1956," *Yale Italian Studies 2* (1978), pp. 261-283.

(٢) قسمت الطبعات الرئيسية الأولى لكتابات جرامشى فى السجن المادة التى كتبها حيث جاءت انعكاسا للسياسة الثقافية للحزب الشيوعى الإيطالى فى سنوات ما بعد الحرب أكثر منها منظمة وفق إرادته هو. ولقد احترم فالينتينو جيراتانا Valentino Gerratana فى طبعته لأعمال جرامشى ترتيب المفكر الإيطالى لمادته، وصارت طبعته الطبعة المرجعية. للاطلاع على الأصل الإيطالى لكتابات جرامشى، انظر/ى:

Antonio Gramsci, Quaderni del carcere, ed. Valentino Gerratana (Turin: Einaudi, 1977).

ولمراجعة الترجمة العربية، انظر/ى: أنطونيو جرامشي: **كراسات السجن**. ترجمة عادل غنيم (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٤) وهو مترجم عن الإنجليزية. (المترجم).

للحزب الشيوعى، قائدا سياسيا أكثر منه منظرًا، فإن أصالة تحليله الثقافى ظلت مجهولة فى ذلك الوقت. لقد ظلت المبادئ الجمالية الماركسية فى شكلها الكلاسيكى، كما قدمها زدانوف Zhdanov فى الاتحاد السوفيتى، أو كما ظهرت فى النظرية الجمالية لجورج لوكاش Lukács، ذات تأثير كبير حتى عام ١٩٥٦. ولكن يجب أيضًا الإشارة إلى أن المثقفين الماركسيين، أمثال عالم السياسة نوربيرتو بوبيو Norberto Bobbio والفيلسوف جالفانو ديلاّ فولبيه وعلماء فى مجالى اللغويات والسميوطيقا مثل فيروتشى روسى لاندى Ferrucci Rossi-Landi وأومبرتو إيكو Umberto Eco وكتاب أمثال إليو فيتورينى Elio Vittorini وبيير باولو بازولينى Pier Paolo Pasolini وكثيرين آخرين كانوا يدافعون عن أهمية الحوار المفتوح مع الأشكال الجديدة للمعرفة التى تشكلت خارج النموذج التفسيرى الماركسى. وهذا يعنى أنه حتى فى فترات المد الماركسى، كانت هناك دائما بدائل قوية للماركسية أو صيغ منشقة عنها.

حتى العام ١٩٥٦ كان ما يشترك فيه المثقفون الماركسيون مع المفكرين غير الماركسيين هو الرغبة فى نشر الثقافة الإيطالية على المستوى العالمى لا من باب المحلية أو الإقليمية التى فرضتها الفاشية فحسب، ولكن أيضًا لعدم خبرة إيطاليا النسبية فى التعامل مع الفرص المؤسساتية التى كان على الليبرالية الحديثة أن تقدمها. ومن ثم روجت الفصليات الشيوعية الرئيسية مثل "ريناشيتا" Rinascita (النهضة) و"سوشيتا" Societa (المجتمع) لكتاب وفلاسفة أمريكا الشمالية عن طريق خلق ألفة بين جمهورها وبين الممارسات المؤسساتية لثقافات غربية أخرى. تبنَّت هذه الفصليات مناقشة واسعة لقضايا تتعلق بالبراجماتية والوضعية والمنهج العلمى، وساعدت على نشر أعمال كتاب مثل فوكنر وشتاينبك ويتمان وهيمنجواى. لم تكن هذه الاستراتيجية مختلفة عن استراتيجية الفصليات الليبرالية مثل "إل مولينو" Il mulino (مجلة شهرية للثقافة السياسية) و"بيلفاجور" Belfagor (عرض لدراسات إنسانية متنوعة) التى كانت تتبنى بانتظام كتابات مؤلفين فرنسيين وألمان وأنجلو أمريكيين. كان هناك أيضاً أثناء هذه الفترة اهتمام كبير بالموضوعات الجيوبوليتيكية من ناحية، وبفكرة أوروبا الموحدة من ناحية أخرى.

مرة ثانية، شارك الماركسيون الإيطاليون هذه الاهتمامات مع المثقفين الليبراليين والكاثوليك على السواء، وتركزت سجالاتهم على النضال المناهض للكولونيالية وعلى الدول النامية وتأثير الإسلام ونفوذه وما شابه من القضايا. وفى أعقاب عام ١٩٥٦، وهى الفترة التى شهدت الغزو السوفيتى للمجر والتدفق الكبير للمعلومات عن ضحايا نظام ستالين الشمولى، نأى الحزب الشيوعى الإيطالى بنفسه عن الحزب الشيوعى فى موسكو، وعكف على طريقه المتميز نحو الاشتراكية، وهو الطريق الذى أُطلق عليه "الاشتراكية على الطريقة الإيطالية". وكان لهذا التحول تأثير عميق على السياسات الثقافية الماركسية. كان الماركسيون الإيطاليون، حتى أواخر الخمسينيات، قد شاركوا بنشاط كبير فى المشروع الخاص بتدويل الثقافة الإيطالية عبر أنشطة تربط إيطاليا باهتمامات عالمية أكبر وأوسع. لكنهم الآن بدأوا ما يمكن أن نسميه إعادة إضفاء الطابع القومى على مشروعهم الماركسى. ورغم أن هذا التحول لم يكن يقتصر على إيطاليا ــ فقد خرجت فى فرنسا وألمانيا خطابات وليدة ذات نفوذ لبعض الوقت- فإن تأثير هذا التحول فى السياق الإيطالى كان ملموساً على نحو خاص. وكما تطورت الماركسية حتى أصبحت قوة سياسية قوية تحشد أنشطة النقابات والحركات الطلابية والنسائية، فإنها أيضاً تحولت إلى قوة ثقافية وفكرية لم تنعكس على تطبيق الأفكار الماركسية فى الإطار العالمى، بقدر ما انعكست على تطبيق هذه الأفكار فى سياق محلى متميز.

وفى أواخر الستينيات أقام الماركسيون الذين كانوا فى المقدمة، مراكز قوى فى كثير من المؤسسات المنوط بها نشر المعرفة. فقد ساهمت دور النشر والدوريات والأقسام العلمية بالجامعات والمراكز الثقافية والحكومات المحلية فى خلق مناخ عام ذى طابع ماركسى.[٣] كان قد صار هناك إطار ماركسى يؤمن بقدرة الذات الجمعية على صياغة تاريخها الخاص وكان هذا الإطار يهيمن على اللاوعى الإيطالى. أثرت المقولات الرئيسية القادمة من الماركسية الكلاسيكية، مثل فكرة التمييز بين القاعدة والبنية الفوقية أو فكرة العلاقة الجدلية بين السياسة والمجتمع والثقافة من ناحية، والمجال الاقتصادى من ناحية أخرى. كان لهذه

---

[٣] بينما نظمت الحكومات المحلية أنشطة ثقافية مجانية، كان الحزب الشيوعى ينظم احتفالا سنويا يستمتع فيه الجمهور بالموسيقى ومعارض الكتب والطعام ذى السعر الزهيد.

المقولات تأثيرها الكبير على إنتاج الموسوعات متعددة المجلدات والدراسات التاريخية فى مجال الفلسفة والأدب والفن والثقافة. ولذلك، فإن واحدة من أهم أدوات البحث فى الدراسات التاريخية الإيطالية، على سبيل المثال، تتسم على نحو واضح بعلامات فارقة مأخوذة من الماركسية الكلاسيكية.[٤] علاوة على ذلك، فقد أنشأ مديرو هذه المشروعات جماعات بحث ضخمة ذات طبيعة بينية تضمنت مؤرخين اقتصاديين وفلاسفة سياسيين ومؤرخين اجتماعيين. ولما كان هؤلاء الباحثون يشتركون فى فهم ماركسى للتاريخ والثقافة، فقد قدموا فى مشروعاتهم كُتباً متعددة الأجزاء تعتبر نماذج رائعة للتماسك النظرى والقدرة البحثية رفيعة المستوى والاتساع المدهش للأفق المعرفى. ولم تلبث المبادئ الفكرية التى تتمتع بمكانة عالية فى الثقافة الإيطالية، لاسيما فى النظام التعليمى ذى الطابع الإنسانى كالفلسفة والأدب والتاريخ، أن أظهرت علامات تحول نحو الماركسية.[٥]

من التحليل الاقتصادى إلى نقد الثقافة

بينما يسجل عام ١٩٦٨ انتصار الماركسية فى إيطاليا، يجب ملاحظة أن نوع الماركسية التى ظهرت فى ذلك الوقت لم يكن متجانساً على الإطلاق، بل إنه شمل كثيراً من المواقف النظرية المختلفة. وبهذا المعنى، فمن الدقة أن نتحدث عن انتصار ماركسيات متباينة. إن تنوع النظريات الماركسية مرتبط بجغرافية إيطاليا وبخصائص أخرى صارمة.

---

(٤) انظر/ى، على سبيل المثال:
Carlo Salinari, Storia d'Italia: dall'unità a oggi تاريخ إيطاليا من الوحدة حتى اليوم (Turin: Einaudi, 1975) وهو مجلد واحد لمشروع كبير يتناول التاريخ الإيطالى القريب.

(٥) من أمثلة ذلك كتاب كارلو سالينارى Carlo Salinari وعنوانه: *Profilo storico della letteratura italiana* صورة تاريخية للأدب الإيطالي (Rome: Editori Riuniti, 1972) وكتاب جيوسيبى بيترونيو Giuseppe Petronio وعنوانه: *Letteratura e società: storia e antologia della letteratura italiana* الأدب والمجتمع: تاريخ الأدب الإيطالى ومختارات منه (Palermo: Palumba,1972) وكتاب ألبيرتو أسور روزا Alberto Asor Rosa وعنوانه: *Sintesia di storia della letteratura italiana* موجز لتاريخ الأدب الإيطالى (Rome: Editori Riuniti, 1974; 1st edn. 1967)انظر/ى أيضاً كتاب جيوليانو ماناكوردا Giuliano Manacorda وعنوانه: *Storia della letteratura contemporanea italiana* تاريخ الأدب الإيطالى المعاصر (1940-1965) (Editori Riunita, 1974; 1st edn. 1967).

فبينما تقيس المراكز الثقافية فى الشمال نفسها مقارنة بالتيارات الفكرية الفرنسية والألمانيــة، تكشف المراكز الثقافية فى الجنوب عن استقلال ومرونة كبيرين. على سبيل المثــال، نجــد موضوعات مثل لاهوت التحرير الذى يجمع بين المبادئ الماركسية وبين الفكر الدينى، أكثر الأجواء الفكرية ملائمة لها فى المراكز الثقافية الجنوبية. ومن ناحية أخرى، نجد حقلاً معرفياً كالفلسفة يُعرِّف نفسه مقارنة بالفلسفة الألمانية. وبالتالى، روج النقــاد ســاليناري Salinari وبيترونيو Petronio وأسور روزا Asor Rosa لنظرية جمالية ماركسية تنتمى إلى تــراث المادية الجدلية. وتتأسس نظريتهم الجمالية على مبدأ أن الأدب والفن يكشفان عــن عناصــر الصراع الطبقى، ومن ثم يعكسان بحثاً عن الحرية من خلال تاريخ (غربي) متصل الحلقات، بغض النظر عن نوايا الفنان أو الأديب. ومن هنا فإن وظيفة الناقد هى وضع تاريخ الصراع الطبقى فى نصوص ثقافية. ولقد خضع هذا الموقف للمساءلة من قِبل تيار ماركسى رئيســى ثان ونقصد بذلك الماركسية البنيوية لجالفانو ديلاّ فولبيه.(٦)

هنا، يُنظر إلى الماركسية لا بوصفها أيديولوجية أو أداة ثقافية من أجل التغيير ولكــن كمنهج علمى. وبهذا فإن الماركسية تفسير للعالم وليس أداة رئيسية للتغيير. يرفض الناقد ديلاّ فولبيه فكرة وجود علاقة جدلية بين القاعدة والبنية الفوقية السوسيوثقافية، ويرفض، قبل كــل شيء، قدرة الدياليكتيك على إحداث تغيير اجتماعى كما روجت الماركسية الهيجلية. هنا، كما هى الحال فى النموذج البنيوى للوى ألتوسير، لا يرتبط التحول الثقافى بمنطق التغييرات التى تمليها طرق الإنتاج الاقتصادى، لكنه يمكن أن يطور منطقًا وقوة خاصة به. ونتيجــة لــذلك، يستطيع ديلاّ فولبيه أن يفض الارتباط بين الثقافة والفن من ناحية وبــين الأســاس المنطقــى لطرق الإنتاج الرأسمالية من ناحية أخرى، بينما يقوم فى الوقت نفسه بدعوة الفن إلى غايــات

---

(٦) Galvano della Volpe, *Logica come scienza storica* (Rome: Riuniti, 1966)

وانظر/ى أيضا كتابه: *Rousseau e Marx* (Rome: Riuniti 1974; 1st edn. 1956) وكتابه:

Storia del gusto (Rome: Riuniti, 1971) الذى ترجمه مايكل كازار Michael Casar تحت عنوان:
Critique of Taste (London: MLB, 1978)

وانظر/ى أيضا:

John Fraser, *An Introduction to the Thought of Galvano della Volpe* (London: Lawrence and Wishart, 1977).

ثورية. كما يستطيع أيضًا أن يقيِّم تلك الفَرْضيات الجمالية التى تشكل ليس فقط كثيرًا من فن الواقعيين بل فن التعبيريين والتأثيريين والطليعيين على السواء. ويثنى ديلاّ فولبيه على كتاب مثل برتولت بريخت الذى يدعو مسرحه الملحمى إلى إنتاج تفاعل نقدى مفتوح بين الجمهور والممثلين والمخرجين. ويمتلك هذا التطور النظرى من داخل الماركسية الإيطالية، رغم معارضته للهيجلية، صلات أيديولوجية مع النظرية الثقافية لمدرسة فرانكفورت. كما أنه سهل توسعًا نقديًا للبنيوية الفرنسية. ورغم ذلك، فإنه ــ ذلك التطور النظرى من داخل الماركسية الإيطالية ــ لم يكن قادرًا على أن يمثل تحديًا أيديولوجيًا لتطورات طرأت فى مجالات السميوطيقا واللغويات حيث قدم المثقفون فى إيطاليا، أكثر من مناطق غربية أخرى، أعمالاً رائدة. وربما ساهم الإطار النظرى لجرامشى فى خلق مساجلات مثمرة بين مفاهيمه التحليلية ومفاهيم مدرسة فرانكفورت والبنيوية واللغويات، إلا أن هذه المساجلات بقيت هامشية فى إيطاليا إلى اليوم.[٧]

وبينما أمدت الماركسية الكلاسيكية الحركات الراديكالية فى إيطاليا أواخر الستينيات بأدوات تحليلية تدرس بها صعود الرأسمالية فى الغرب، فإنها أيضًا أصرت على تصدر العوامل الاقتصادية فى التغيير التاريخى. فضلاً عن ذلك، فقد أصرت الصيغ اللينينية للماركسية على زعامة الطبقة العاملة، فى شكل حزب طليعى، كشرط أساسى لنجاح أية ثورة. غير أن القراءات الفاحصة للوكاش وكورش Korsch ولوكسمبيرج Luxemburg وجرامشى قالت بأن بنية الرأسمالية، كما وصفها ماركس فى سنواته الأخيرة، لم تكن لها صلة كبيرة ببُنى الرأسمالية التى تطورت خلال القرن العشرين. فضلاً عن هذا، فقد أظهرت تحليلات مجتمعات ما بعد الحرب العالمية الثانية أن اقتصاد خدمات جديدة تدعمه تكنولوجيا المعلومات قد حل محل الرأسمالية الصناعية الضيقة. ومن ثم، فلابد من وضع استراتيجيات تغيير فى نظريات تستطيع أن تعكس الطبيعة المتغيرة للاقتصاد والمجتمع.

---

(٧) انظر/ى:

Renate Holub, Antonio Gramsci: *Beyond Marxism and Postmodernism* (London Routledge, 1992)

وهو كتاب يتناول علاقة جرامشى بكل من مدرسة فرانكفورت واللغويات الماركسية والظاهراتية.

ولقد وفرت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت والبنيوية والسميوطيقا النقدية جميعهـا أساسًا لظهور مثل هذه النظريات. كان ما يجمع بينها بشكل رئيسى هو تحليل التكاثر الرمزى للسلطة والهيمنة، وبالتالى فقد حل نقد الممارسات الثقافية والاجتماعية ووسائل الإعلام وبُنـى الحياة اليومية محل تحليل السياسة والاقتصاد. من خلال اللجوء إلى مفاهيم طورتها مدرسـة فرانكفورت، مثل بناء الأسرة السلطوية (هوركايمر) والبُعد الواحد للوجود (ماركيوز) والفـن الراقى كمقاومة للثقافة الرائجة جماهيرياً (أدورنو)، بدأت الدوريات والمطبوعات الماركـسية الرئيسية فى استكشاف صلاحية أشكال نقد الثقافة كأدوات للتغيير الاجتماعى.[٨] تطورت هذه الاستكشافات فى ظل خلفية السجال مع وضد البرنامج الثقافى للحزب الشيوعى. كان أهم مـا فى هذه المجادلات وجود مفكرين مثل لوتـشيو كـوليتى Lucio Colletti مـع ماسـيمو كاتشارى Massimo Cacciari وجانى فاتيمو Gianni Vattimo.[٩] للسبب نفـسه أبقـى متقفون مثل ماريا أنطونيتا ماتشوكى Maria Antonietta Macciocchi ثـم بعـد قليـل أنطونيو نيجرى Antonio Negri على علاقات نظرية قوية مع بنيوية ألتوسير.[١٠] وأخيرًا سعى منظِّرون استلهموا أعمال فيروتشى روسى لاندى وأومبرتو إيكو فى إجراء أبحاث فـى

---

(٨) Gian Enrico Rusconi, *La teoria citica della società* (Bologna: Il Mulino, 1968).

(٩) انظر/ى:

Lucio Colletti, Marxism and Hegel, trans. Lawrence Garner (London: Verso, 1973); Massimo Cacciari, Krisis: *saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* (Milan: Feltrinelli, 1976); Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschere: Nietzche e il problema della liberazione* (Milan: Bompiani, 1974).

(١٠) Maria Antonietta Macciocchi, *Letters From Inside the Italian Communist Party to Louis Althusser*, trans. Stephen M. Hellman (London: MLB, 1975.

وللاطلاع على مناقشة لأعمال أنطونيو نيجرى، انظر/ى: *Marx Beyond Marx*, ed. Jim Fleming, trans. Harry Cleaver, Michael Ryan and Maurizio Viano (South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1984. صدر النص الأصلى بالإيطالية عام ١٩٧٩.

مجال السميوطيقا على نحو منتظم.(١١) فى حقيقة الأمر، لو تمسك الماركسيون التقليديون والماركسيون الجدد المتأثرون بمدرسة فرانكفورت بمفهوم للثقافة يُعلى من شأن الثقافة الراقية على حساب الثقافة الجماهيرية، لاكتشفوا البُنى التى رأوا أنها تحكم ممارسات الحياة اليومية فى البحث المخصص لمجال السميوطيقا وليس فى سياق الفلسفة والتاريخ.(١٢)

مع مجيء الماركسية الجديدة والبنيوية والسميوطيقا، حولت الماركسية الإيطالية أولوياتها من الإنتاج الاقتصادى إلى المجالات الثقافية. لقد صار نقد الثقافة القوة التى تستطيع أن تحدث تغييرًا سياسيًا واجتماعيًا ملموسًا. غير أن تحولاً آخر صاحب ذلك، فمع مجيء الماركسية الجديدة والبنيوية والسميوطيقا، تخلى الماركسيون الإيطاليون عن ولعهم الشديد بالتاريخية والتاريخ. لقد ثبَّت هذا التحول، بتركيزه على الحاضر أكثر منه على الماضى، شرعية العلوم الاجتماعية التى كانت قد شهدت هجومًا عنيفًا من كروتشه المناهض للفلسفة الوضعية ومن موسولينى المناهض للفلسفة العلمية ومن الإنسانيات ذات التوجه التاريخى فى النظام التعليمى.

يتفق الماركسيون التقليديون والماركسيون الجدد، رغم كل ما بينهم من اختلافات، فى إيمانهم بوجوب إعادة بناء المجتمع وفقاً لمبادئ المساواة. ولم يكن مدهشاً فى سياق هذا

(١١) انظر/ى، على سبيل المثال:

Ferruccio Rossi-Landi, *Linguistics and Economics* (The Hague: Mouton, 1977) أو *Language as Word and Trade: A Semiotic Homology for Linguistics and Economics* (South Hadley. Mass.: Bergin and Garvey, 1983).

أما بالنسبة لأومبرتو إيكو، فانظر/ى كتابيه:

A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1976); *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

(١٢) خرجت أهم أبحاث فى مجال اللغة والمجتمع من معهد الفلسفة وعلوم اللغة بجامعة بارى Bari بجنوب إيطاليا تحت إشراف أوجاستو بونزيو Augusto Ponzio. من بين مطبوعاته:

Produzione linguistica e ideologia sociale (Bari: Di Donato, 1973). و *Signs, Dialogue and Ideology* (Amsterdam: Benjamins, 1992)

وللمزيد عما تم فى هذه الدائرة من أبحاث حديثة، انظر/ى:

Patrizia Calefato, *Europa fenicia, identita linguistica, comunità, languaggio come pratica sociale* (Milan: Franco Angeli, 1994).

التركيز على قدرة الثقافة على إحداث تغيير اجتماعى أن يختلــف الماركــسيون حــول دور المثقفين. ولم يكن السبب الوحيد لذلك أن القضايا المتعلقة بدور "المثقف" تشغل مكاناً أساســيًا فى هموم جرامشى وبرنامجه السياسى. فقضية القيادة الأخلاقية للمثقفين هــى، فــى حقيقــة الأمر، من أهم القضايا الملحة عبر قرون من الثقافة الإيطالية. قام الليبراليــون والكاثوليــك أصحاب الاتجاهات السائدة بتجديد اهتمامهم بقضية دور المثقف تحــت التــأثير الــديناميكى للستينيات. وكلما نظروا فيها ودرسوها، تحركوا أكثر وأكثر باتجاه اليسار. وكذلك أصــبحت كل دورية رئيسية، تناقش أسس الماركسية فى الخمسينيات، ماركسية خالــصة مــع بدايــة الستينيات. وأبرز مثالين على هذه الدوريات فى شمال إيطاليا هما، **أوت أوت** *Aut Aut* فى ميلان، **وإل مولينو** *Il mulino* فى بولونيا.

من نقد الثقافة إلى الدراسات الثقافية

ليس ثمة شك فى أن الماركسية كانت أكثر انتشاراً فى إيطاليا من أى مكان آخر فــى الغرب. فحتى ١٩٧٦ صوت أكثر من نصف الإيطاليين لصالح أحزاب اليسار. ولما لم يكــن هناك ـــ من الناحية التاريخية ـــ تراث سياسى مهم لتيار الوسط، فإن بقية النــاخبين كــانوا يصوتون لصالح الأحزاب اليمينية أو لأحزاب المحافظين. وكما قام هذا الاستقطاب الانتخابى بتقوية وتفعيل اليسار إلى درجة غير مسبوقة فى أوائل السبعينيات، فإنه ـــ وبالقدر نفسه ـــ قد عرَّض اليسار للخطر فى بداية التسعينيات عندما قلبت حركات اليمين الجديد الميزان السياسى فى الاتجاه العكسى. سبق هذا التحول اللافت من اليسار إلى اليمين تحديات قويــة للإيمــان بإمكانية التحول الاجتماعى. ففى أواخر الستينيات احتفظ المثقفون بإيمانهم بقدرة العقل وقدرة المجال العام على إحداث تغيير اجتماعى. لكن فى أواخر السبعينيات كان مثقفو اليــسار قــد

انسحبوا إلى المجال الخاص وصارت هناك أزمة فكرية [١٣]، حيث استبدلت الدوريات الرفيعة المستوى التشاؤم بالتفاؤل ونيتشه بماركس.

وتحت تأثير ما بعد البنيوية الفرنسية، كان على التاريخ الهيجلى أن يفسح طريقاً إما لرؤية فوكو لتاريخ دون ذوات أو لرؤية هايدجر لذوات دون تاريخ. وهنا كان الرجوع إلى الظاهراتية والهرمنيوطيقا لإضفاء بعض الأصالة على حد أدنى من المعنى فى عصر ما بعد حداثى حُكم عليه أن يشهد انهياره. كان من أهم المثقفين الذين خاضوا المناقشات والمساجلات الخاصة بالأزمة الفكرية: ألدو جارجانو Aldo Gargano وريمو بودى Remo Bodei وكارلو جنزبيرج Carlo Ginzburg وجانى فاتيمو Gianni Vattimo. وقد صاغ الأخير نظريته حول مفاهيم مثل "الذات الضعيفة" و"العقلانية الجديدة" و"الفكر الضعيف".[١٤] وحتى هذا اليوم لا يزال كثير من المثقفين الذين يتعاملون مع مبحث الفلسفة مشغولين بنقض العقل، وهو نقض يقوم على عدم القدرة على فهم ما يجرى على نطاق العالم، وعلى استحالة وقوع تغيير اجتماعى ملموس. ينعكس هذا الاتجاه[١٥] فى كتابات فرانكو ريلاّ Franco Rella وجورجو أجامبين Giorgio Agamben وماوريتسيو فيراريس Maurizio Ferraris.

---

(١٣) انظر/ى:

Renate Holub, "Towards a New Rationality? Notes on Feminism and Current Discursive Practices in Italy," Discourse: *Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture 4* (1981-82), pp. 89-108.

وانظر/ى أيضاً:

Aldo Gargani (ed.), *Crisi della ragione: nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane* (Turin: Einaudi, 1979).

(١٤) انظر/ى:

Gianni Vattimo and Pier Aldo Rovatti (eds.), *Il pensiero debole* (Milan: Feltrinelli, 1983).

(١٥) انظر/ى أيضاً:

"Gianni Vattimo, La societá transparente (Milan: Garzanti, 1989): Peter Carravetta Repositioning Interpretive Discourse: From 'Crisis of Reason' to "Weak Thought'." *Differentia: Review of Italian Thought 2* (1988), pp. 83 – 126.

وكما كانت الحال فى البلاد الغربية، تطورت الحركة النسوية فى إيطاليا بالترادف مع الحركة الطلابية فى أواخر الستينيات.[١٦] وفى ظل هيمنة النموذج التفسيرى الماركسى، فقد اتصفت الحركات النسوية الإيطالية بانقسامات داخل اليسار وقد أشعل هذه الانقسامات ولع اليسار بالتركيز على قضايا قومية أو غربية أكثر من القضايا العالمية. هذا على الرغم من أن روسانا روساندا Rossana Rossanda وماريا روزا دلاّ كوستا Mariarosa Dalla Costa طورتا أجندتيهما المعنيتين بالقضايا العالمية.[١٧] وبحلول منتصف السبعينيات، صار هناك ثقافة نسوية واسعة الانتشار. ساهمت هذه الثقافة، التى قامت على أكتاف المراكز الثقافية المنتشرة فى الكثير من المدن الإيطالية، كثيراً فى نشر الأفكار النسوية[١٨]ومن أبرز المثقفات النسويات: ليديا كامبانيانو Lidia Campagnano وكارلا لونزى Carla Lonzi وداتشيا مارايني Dacia Maraini وليا ميلاندرى Lea Melandri وليديا ميناباتشه Lidia Menapace. وبينما انسحب رجال الانتليجنسيا الفلسفية فى أواخر السبعينيات، انتهزت المثقفات النسويات الفرصة ليشغلن المجال العام ويقدمن أعمالا جديدة وشديدة التميز. وقد قامت مكتبة لكتب المرأة فى ميلانو مع جماعة ديوتيما Diotima بفيرونا (التى ترأساها أدريانا كافاريرو Adriana Cavarero ولويزا مورارو Luisa Muraro) بتطوير نموذج نظرى للمعاملة الاجتماعية بين النساء. وكان أن شغلت مناقشات هذا النموذج الرأى العام

---

(١٦) Lucia Chiavola Birnbaum, *Liberazione della donna: Feminism in Italy* تحرير المرأة: الحركة النسائية فى إيطاليا.(Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1986)

(١٧) انظر/ى:

Rossana Rossanda, *Anche per me: donna, persona, memoria dal 1973 – 1986* (Milan: Feltrinelli, 1986) (London Zed Books, 1995); and Mariarosa Dalla Costa, *Paying the Price: Women and the Politics of International Economic Strategy* صدرت الطبعة الأصلية بالإيطالية فى ١٩٩٣) وانظر/ى أيضا كتابها: Donne, *sviluppo e lavoro di riproduzione questioni delle lotte e dei movimenti* والنساء والتطور وعمل التكاثر: مسائل فى الصراعات والحركات: .(Milan Franco Angeli, 1996)

(١٨) انظر/ى:

Paula Bono and Sandra Kemp, *Italian Feminist Thought: Reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1991).

حتى أوائل التسعينيات.[١٩] وقام مثقفو جماعة ديوتيما، متأثرين بكتابات لوسى إريجارى الفلسفية، ببناء نموذج يركز على إعادة بناء رمزية ــ لغوية ومفاهيمية ــ لكل من الوعى واللاوعى. كان مشروع هؤلاء للتحرر يقوم على فكرة مؤداها أن العمليات المفاهيمية والرمزية لا تنفصل عن الأجساد الذكورية والأنثوية التى تنتجها، وأن عمليات المساواة الاجتماعية والسياسية يمكن تحقيقها فقط عن طريق مناقشة الظروف الثقافية للإنتاج الرمزى والمفاهيمى. ويظل النموذج النظرى الذى وضعته جماعة ديوتيما هو أكثر الإسهامات أصالة فيما قدمته النسويات الإيطاليات المنتميات للموجة الثانية من الحركة النسوية الغربية.

ظلت النسويات على التزامهن بالتفكير الماركسى حتى بداية التسعينيات. وتحت تأثيرهن، نظّم مثقفو إيطاليا البارزون حملة لمنع موت الماركسية. ففى فصليتهم ميكروميجا *Micromega* والتى تحمل عنوانًا فرعيًا هو "حجج اليسار"، اشتبك نوربيرتو بوبيو Norberto Bobbio وفرانكو كريسبى Franco Crespi وجانى فاتيمو Gianni Vattimo ودانيلو زولو Danilo Zolo وآخرون فى سجال حام دفاعاً عن اليسار، وكان ذلك فى ١٩٨٦. الشيء المهم هنا هو أن أنصار النزعة "الإنسانية" انضموا بشكل نهائى إلى علماء الاجتماع. وبعد وقت قصير، هيمنت على المناخ العام فضائح كشفت عن فساد القادة السياسيين من اليمين واليسار على السواء. بل خيم على المجال العام أيضاً قضايا ساندها فساد فى النظام القضائى نفسه. الأكثر أهمية من ذلك أن إيطاليا كانت مقبلة على المشاركة فى التحولات الراديكالية التى كانت تجرى عبر العملية المعروفة بتوحيد أوروبا. ولعل دورية **ميكروميجا**، من خلال مضمونها والمشاركين فيها، تسجل تلك التحولات الراديكالية، فعلى صفحاتها حلت أعمال علماء الاجتماع البراجماتيين محل أعمال أصحاب النزعة الإنسانية

---

(١٩) Diotima (group), *Mettere al mondo lt mondo oggeto e oggettività alla luce della differenza sessuale* الولادة: الوضع والوضعية على ضوء الاختلاف الجنسى (Milan: Tartaruga, 1990); و *Il cielo stellato dentro di noi: l'ordine simbolico della madre* السماء ذات النجوم بداخلنا: النسق الرمزى للأم (Milan: Tartaruga, 1992).

وانظر/ى أيضاً:

Renate Holub, "Strong Ethics and Weak Thought: Feminism and Postmodernism in Italy," *Annali d'Italianistica* 9 (1991), pp. 124-143.

الطوباوية. إن أمثال ماسيمو داليما Massimo D'Alema ووالتر فيلتروني Walter Veltroni، اللذين يكتبان مع آخرين لهذه الدورية وغيرها، هم مثقفون من شخصيات عامة واقتصاديون ومتخصصون فى العلوم السياسية يتولون فى بعض الأحيان مناصب وزارية فى تحالف الزيتون (يسار الوسط) المعروف باسم "أوليفو"[٢٠]. وتحت تأثير هؤلاء، تخلت **ميكروميجا** عن ولائها لليسار بحلول عام ١٩٩٤، ومثل كثير من المطبوعات الإيطالية الأخرى، جددت اهتمامها بدراسة الثقافات المحلية والإقليمية وببناء المدن وطبيعة اللهجات. وبهذا تحولت من موقفها الناقد للثقافة إلى اتجاه يقترب كثيرًا من الدراسات الثقافية، وهو التحول الذى خسرت به نصيبًا كبيرًا من مضائها النقدى. غير أن هذا التحول يشير أيضاً إلى اعتراف بالتحديات الهائلة المطروحة على المقولات التحليلية والنقدية الموروثة والجاهزة. فمع تدهور مفهوم الدولة الحديثة، ستلعب المدن والمناطق المحلية دورًا ذا أهمية متزايدة. سوف يتم اللجوء إلى المدن والمناطق المحلية للتوسط فى حل المشاكل التى سيكون على إيطاليا، كجزء من الاتحاد الأوروبى، أن تواجهها. تنتج هذه المشكلات الآن من تدفق المهاجرين واللاجئين من أماكن كثيرة فى العالم لمحاولة دخول إيطاليا. تحت تأثير مشكلة الهجرة، خاصة من الدول ذات الأغلبية المسلمة، يحتاج المنظِّرون الثقافيون إلى إعادة النظر فى القضايا التى تتجاوز إيطاليا. وقد بدأ بالفعل، رغم تأخره، بحث عن نماذج ثقافية وسياسية تستطيع أن تتواءم مع التنوع وتتسع له. ازدادت الآن المناقشات حول مستقبل الإسلام فى أوروبا وبرزت على السطح مؤخرًا مباحث جديدة مثل دراسات البحر المتوسط. وتمثل جامعة البحر الأبيض المتوسط فى روما التى أُنشئت حديثًا، مسيرة التوجه من القومى إلى الإقليمى. كذلك فإن الاهتمامات بالقضايا العالمية والأوروبية التى كانت قد شهدت ازدهارًا فى

---

(٢٠) Massimo D'Alema, Claudio Verlardi and Gianni Cuperlo, *Un paese normale* بلد عادى (Milan: Mondario. 1995). وانظر/ى أيضا:

Walter Veltroni, *La bella politica* السياسة الجميلة (Milan: Rizzoli, 1995).

خمسينيات القرن العشرين، ظهرت ثانية بنشاط متجدد.(٢١) يعكس مثل هذا الاهتمام بالقـضايا العالمية والمحلية ظهور مجتمع يقف شاهداً علـى العلاقـة المركبـة أبـدًا بـين المحلـى والعالمى.(٢٢)

---

(٢١) Gian Enrico Rusconi, *Nazione, etnia, cittadinanza in Italia e in Europe* (Brescia: La Scuola, 1993); Massimo Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa* (Milan: Adelphi, 1994); Remo Bodei, *Repenser l'Europe* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1996; Luisa Passerini, *Identità culturale europea* (Florence: Nuova Italia, 1999).

للاطلاع على الجديد فى الدراسات الثقافية فى إيطاليا، انظر/ى:

(٢٢) David Forgacs and Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

من نظرية جمالية للثقافة إلى الدراسات الثقافية

ميخائيل باختين:
الصيرورة التاريخية فى اللغة والأدب والثقافة

كِن هيرشكوب

ترجمة: رضوى عاشور

كتب ميخائيل باختين مطوّلاً عن تاريخ الرواية وجذورها الممتدة فى ثقافة الاحتفالات الشعبية، وغالبًا ما تحظى كتاباته باحتفاء يمجِّد استثنائية معارفه واتساع مرجعياته، إلا أن هذه الكتابات غالبًا ما تعطى الانطباع بأن التاريخ مجرد قماش يرسم عليه باختين صوره الفلسفية والسياسية بل والدينية أيضًا. ويرجع هذا جزئيًا إلى التعميمات التاريخية الهوجاء المتناثرة فى كل كتاباته، وهى تعميمات تَعيّن على دارسى باختين دائمًا أن ينتحلوا لها أعذارًا غير مقنعة، أما السبب الأساسى لهذا الانطباع فهو النبرة العدوانية المتحمسة، الأقرب إلى الانحياز، التى ميّزت كتابة باختين الأدبية التاريخية. لم ير باختين فى تاريخ الأدب أحداثًا متعاقبة، بل رأى فى مرور الزمن سفحا يتدفق فيه (بإيقاع مرتبك ومتعثر فى البداية) مجرى الصيرورة التاريخية، ليتحول عندما يقترب من أسفل الجبل إلى شلال يكتسح كل ما يواجهه. شكّل التاريخ بؤرة اهتمامه، وليس المقصود بالتاريخ هنا حقلاً معرفيًا أو مجالاً تطرح فيه مشكلات وشواغل بعينها، بل التاريخ بصفته الإنجاز الكبير للثقافة الأوروبية الحديثة الذى يتعيّن على الفكر النقدى والفلسفى حبه وحمايته.

كانت حجة باختين منذ منتصف الثلاثينيات حتى وفاته عام ١٩٧٥، أن الرواية الأوروبية هى التجسيد الثقافى الأصفى للصيرورة التاريخية، وبالتالى فإن نظرية الرواية هى الوعى التاريخى بالذات فى حده الأقصى. ولقد أصر باختين فى مقالاته وملاحظاته العديدة التى خصّصها لتناول تاريخ ونظرية هذا الجنس الأدبى، على أن الرواية إنتاج فريد ومركزى فى العصر الحديث. ليست الرواية مجرد جنس آخر يضاف إلى الأجناس الأدبية السابقة بل هى:

الجنس الأدبى الوحيد الذى فى حالة صيرورة، وهو يعكس بالتالى، بشكل أعمق وأسرع وأكثر حساسية وإحاطة، ما هو جوهرى فى صيرورة الواقع نفسه... أصبحت الرواية الشخصية الرئيسية فى دراما التطور الأدبى باتجاه عالم حديث، تحديدا لأنها تعكس أفضل من غيرها مسار هذا العالم الحديث ليصير. إنها فى النهاية، الجنس الأدبى الوحيد الذى وُلد فى هذا العالم الحديث، وهى تنتمى إليه بكل المعانى.(١)

تجسد الرواية هذه الصيرورة التاريخية لا لأنها جنس أدبى طيِّع وشديد المرونة فحسب (جنس يستعصى بطبيعته، كما يزعم البعض، على أى تصنيف)، بل بمعنى أنه يقدم الزمن والعالم بوصفهما تاريخا: نراهما يتكشّفان أمامنا، وإن بشكل مرتبك وغير واضح فى البداية، فنرى فيهما الصيرورة، والحركة المتصلة باتجاه مستقبل فعلى.(٢) وبناء على ذلك، فللرواية تاريخ، ولكنها أيضًا أداة لحركة التاريخ قدما، وقصة تطورها هى قصة كيف، عبر قرون من التجريب والتجربة، يكتشف التاريخ نفسه، وشكله الخاص ووظيفته الحقّة. ومن هنا فإن فهم الرواية هو فهم مسيرة التحديث أو لنقل بشكل أقوى، إن فهم الرواية يعنى أن يصبح المرء نفسه حديثًا. لقد غيرت الرواية بواسطة أسلوبها "الحواريّ" الجديد واعتمادها التشكّل *Bildung* كنموذج للسرد، وظيفة الكتابة الأدبية، ولن يتيح لنا مواكبة إنجازها سوى بأكثر أشكال الدراسة الأدبية اقتحامًا ومغامرة.

عززت الفلسفة الدراسة الأدبية وسلّحتها بالجرأة، فزعم باختين فى مقاله الأول العظيم عن جنس الرواية، والمعنون: "حديث عن الرواية" (١٩٣٤-١٩٣٥) أن وحده "المدخل الفلسفى والاجتماعى الأصيل" هو الذى يتيح لنا "أن نرى عبر ما ينجزه الأفراد والمراحل من

---

(١) M.M. Bakhtin, "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel", *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. Michael Holoquist, trans. Caryl Emerson (Austin, Tex: University of Texas Press, 1981).
قمت هنا وفى اقتباسات أخرى من كتابات باختين وردت فى المقال ببعض التعديلات. (هذا هو ما يقوله كاتب المقال بشأن ما أجراه من تعديلات على الترجمة الإنجليزية عن الأصل الروسى.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠

تحولات، مآل الخطاب الفنى بإنجازاته العظيمة، والتى تبدو وكأنها من فعل مجهول".[٣] فالفلسفة وحدها هى التى تواصل السؤال عن جدوى الأدب، وهى التى ستنتبه، بالتالى، الى اللحظة التى يغير فيها الأدب ككل وجهته. والمؤكد أن باختين كان سيؤخذ حين يجد نفسه مُدرجا فى "تاريخ النقد الأدبي" إذ كان يصر حتى نهاية حياته، على أنه "فيلسوف اضطرته الظروف التاريخية إلى العمل فى الإطار الأضيق للنقد الأدبى"،[٤] وبالفعل بدا باختين فى مطلع حياته العملية مقبلا على الفلسفة بما يبشر بمستقبل مثير له فيها.

فى العشرينيات، كان باختين مثقفًا شابًا هائل الطموح، وكان يلتقى آنذاك بحلقة من المثقفين (يتحركون ويسلكون بصفتهم مجموعة، وهى التى تعرف اليوم باسم "حلقة باختين"). بدأت هذه المجموعة فيما سيصفه باختين لاحقًا وهم يحققون معه، "العمل الصعب والمضنى من أجل إعادة النظر فى كل المعارف والمعتقدات السابقة واختبارها"، ولكن عملية إعادة التقويم هذه كانت ترتكز إلى التقاليد الفلسفية الأوروبية والروسية.[٥] وفيما يخصّ باختين اتخذت هذه المراجعة شكل كتاب عن دستويفسكى انتهى من كتابته فى أواخر عام ١٩٢٨، وكتاب آخر عن "الفلسفة الأخلاقية" يتناول أزمة أوروبا بأسلوب فلسفى بليغ، وإن لم يكمله آنذاك ولا عاد بعدها إليه لاستكماله. ولم يبق من ذلك المشروع الطموح سوى جزء من مقدمة ، تُعرف الآن باسم: "نحو فلسفة للفعل"، والجزء الأكبر من فصل يتناول علم الجمال سُمّى لاحقا: "المؤلف والبطل فى الإنتاج الجمالي"، ونقاط وملاحظات دونّها مستمع لمحاضرة، ربما كانت ملخصا لفصل كان ينوى كتابته عن الدين.

والأرجح أن أساس حجّة باختين فى مشروع هذا الكتاب كانت من الحجج الشائعة والمألوفة بين مثقفى تلك الفترة، ومفادها أن الثقافة الأوروبية فقدت مشروعيتها وقدرتها على

---

٣ M. Bakhtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, p. 259.

٤ انظر/ى س.ج. بوخاروف حول اعتراف باختين له بهذا الموضوع "Conversation With Bakhtin", trans.Vadim Liapunov and Stephen Blackwell, *PMLA* 109.5 (1994), pp.1012-1013

٥ مذكور في: أرشيف الكى، جى، بى (الاستخبارات السوفييتية)، إقليم لينينغراد (d. 14284, t. 3, l.7)، P. Medvedev, "Na puti k sozdaniiu sotsiologicheskol poetiki", *Dialog Karnaval Khronotop* 2 (1998) p 45, n85.

التأثير فى أفعال الناس نتيجة للعلم والفردية، مما ترتّب عليه تدنّى أفعال الناس إلى مستوى الدوافع البيولوجية والاقتصادية، وبالتالى فقدانها كل لحظاتها المثالية"[٦]. وأدى اعتبار التفكير العلمى المتجسّد فى "الأحكام العامة التى تشمل الجميع"، معيارا للإبداع الثقافى، إلي"انشطار أساس بين مضمون الفعل/ النشاط أو معناه، ووجوده التاريخى الفعلى".[٧] وهكذا لم تعد القيم التى تستند إلى المنطقى من الحجج والأقوال المنسوجة على منوال الحكم العلمى بحاجة للأفراد، وبنفس المنطق، لم تعد قادرة على التأثير فيهم. ولما كانت هذه الثقافة النظرية تفتقد ما يطلق عليه باختين صفة "الوجوب"، فإن هذه الثقافة "التى "تقدم فى ثوب نظري" لا تعود قادرة على أن تكون وسيلة الأفراد ليثبّتوا أنفسههم فى عالم تسمو قيمه على حاجاتهم ونوازعهم المباشرة. وهكذا أصبح "عالم الثقافة" منفصلاً تمامًا عن "عالم الحياة"؛ فخسر الاثنان.[٨] وإن كان للتاريخ أن يصبح أكثر من مجرد تعاقب عشوائى للأحداث أو "تقدم" للثقافة بلا معنى، رغم حتميته فلا بد من رأب الصدع بين العالمين. ويبدو أن باخين فى العشرينيات كان يفكر أن المطلوب ليس ثقافة جديدة أو مجموعة جديدة من القيم بل نوع جديد من الفردية قادر على الارتباط بالقيم القائمة فعلا وتقديرها.

ولن يستطيع أى حديث مجرد عن المبادئ الأخلاقية مهما كان بارعًا ومقنعًا، أن يجعل الوعى الفردى أكثر "مسئولية"، أو أكثر "استجابة" للقيم الى تحيط به، فما تتطلبه العصرية من موقف وتوجه أخلاقى لا بد أن "يتكشف ظاهرتيًا" أى أن يُنقل للقراء بوصفه لهم، على أمل أن يتعرّفوا عليه، وهو تعرّف "لا يمكن التعبير عنه بشكل نظرى، بل فى إطار تجربة يتم وصفها والمشاركة فيها".[٩] والسبب فى ذلك واضح وإن لم يخلُ من تناقض: إذ أن إحساس الأفراد بالمسئولية يرجع أساسا لمعرفتهم أن لا وجود "للأفراد" بهذا المعنى. وهنا أعلن باختين أنه لا وجود للإنسان بشكل عام، فأنا موجود والآخر المحدّد المعين موجود".[١٠]

---

[٦] M.M. Bakhtin, *Towards a Philosophy of the Act*, trans. Vadim Liapunov, eds. Vadim Liapunov and Michael Holoquist (Austin, Tex: University of Texas Press, 1993), p.55.

[٧] المرجع السابق، ص ٢

[٨] المرجع السابق

[٩] المرجع السابق، ص ٤٠

[١٠] المرجع السابق، ص ٤٧

ويعتقد باختين فى وجود انقسام حتمى فى تعاطينا للثقافة: "تجربة داخلية وكل ذهنى يمكن ممارسته بشكل محدد- وإدراكه داخليًا، فى فئة أنا لنفسى أو فى فئة الآخر من أجلى، تجربتى أنا أو هذا الآخر المعيّن."[١١] إن افكارنا ومشاعرنا وأحاسيسنا جزء من وعى يلح ويصمم على المضى قدما، وهى والعالم الذى يحيط بنا تتبنى شعار "حياة تسعى إلى الأمام". أما أفكار الآخرين ومشاعرهم وتجاربهم فلا تصل إلينا إلا من خلال اللغة والحركة والتعبير، فى شكل ناءٍ وغير مباشر يجسدِّها ماديًا ودنيويًا. إن المقولة الحديثة عن "الفرد" الشامل تخفى عن أنظارنا هذا الانقسام إذ توهمنا بوجود منظور لشخص ثالث، كالضمير الغائب، يجعل من جميع الأفراد بما فى ذلك ذواتنا نحن، تبدو متطابقة.

وهكذا، وما إن نتعرف على هذا الانقسام، حتى تصبح الحياة المسئولة ممكنة، بل ولا يمكن تحاشيها. وهنا يتعذر على الأنا لنفسى التى تشعر بفرادتها أن تواجه مشاكلها بصفتها منسجمةً مع مشاكل الآخرين التى يضفى تداخلها مع حياة هذه الأنا سمة اضطرارية فريدة، تترك الذات، كما بقول باخين "بلا ذريعة فى الوجود". وفى الوقت نفسه، يصبح الفارق بين أنا لنفسى والأخرون من أجلى هو ما يتيح الفعل الأخلاقى بامتياز: فعل التعاطف مع الآخرين والتوحد بهم وجدانيًا الذى رأى فيه باختين، متّبعًا فى ذلك ماكس شيلر، فعلاً مرتبطًا كل الارتباط بالمسافة التى لا تُمحى بين الأنا والآخر.[١٢] وهنا يقول باختين: عندما أتعاطف مع آلام شخص آخر وأتوحد به وجدانيًا، فإننى أشعر بذلك تحديدًا لوعيى بأنها ألامه هو، ذلك

١١ M M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, eds. Michael Holoquist and Vadim Liapunov, trans. Vadim Liapunov and Kenneth Bostrom (Austin, Tex.: University of Texas Press, 1990), p. 24.

١٢ لمزيد حول هذا الموضوع انظر/ى براين بول فى مقاله الرائد:
Brian Poole, "From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Traditions and Mikhail Bakhtin's Development from *Toward A Philosophy of the* Act to his Study of Dostoevsky" in Ken Hirschkop and David Shepered (eds.) *Bakhtin and Cultural Theory*, and rev. edn. (Manchester: Manchester University Press, forthcoming)

12 M. M. Bakhtin, "Author and Hero", p. 26

الذى يقع فى فئة الآخر، أما رد فعلى فى هذه الحالة فليس صرخة ألم، بل كلمة مواساة أو مَّدا ليد العون".[١٣] إن الأشخاص الذين يعون هذا الانقسام بين الأنا والآخر يتسامون بمجرد تعرّفهم هذا على عزلتهم، ويشعرون بضرورة أن يصبحوا جزءًا من شبكة من علاقات التعاطف التى تربط حياتهم بثقافتهم. ولنقل بشكل أكثر فجاجة: إنهم يستبدلون بفرديتهم المتحررة حياة مسيحّى رحيم.

كان الهدف أن يكون الأمان النابع من الإيمان بديلاً للشك الذى يميز التجربة التاريخية الحديثة. وكان يمكن للأمر أن ينتهى عند ذلك الحد لولا لبس مزعج يشوب فلسفة باخين منذ بداياتها، إذ احتفظ باختين، رغم صفة "الأخلاقية" التى أطلقها على فلسفته، بمكانة متميزة للفن على أساس أن الفن يتيح لنا، أكثر من أى مجال معرفى آخر، أن نقترب من هذا الانقسام الكبير. وزعم باختين أنه "من أجل الآخر، تنشأ الحبكة الروائية وتُكتب الروايات، وتذرف الدموع، ومن أجل الآخر تقام كل الصروح".[١٤] ليس الفن تعبيرًا عن وعى شخص واحد، بل إضاءة لوعى مختلف لشخص ثانٍ وتثمينًا لهذا الوعى، من خلال عينى الأول الذى يرى فيه "آخراً" . وتكمن خصوصية الفن فى نقل المضامينن العادية للحياة إلى مستوى مختلف، تفصله عنا مسافة، مما تتيح لنا معايشة هذه المضامين والتوحد معها دون أن نتورط فى مطالبها الملحة الضاغطة. ويمكن للفن نتيجة لذلك، أن يتتبع التطور التاريخى لحياة شخص أو أشخاص، وإن استحال ذلك من الداخل، أى أنها تمنح شكلاً واكتمالاً لرواية يستحيل على الأنا لنفسى أن تحيط بها.

إن كل أولائك النقاد الذين يناقشون أفكار الشخصيات الروائية متصورين أن تلك الأفكار هى ما يجعل تلك الشخصيات مقنعة يخطئون الهدف تمامًا، ففى حين "لا يمحو العمل الإبداعى الحدود بين الخير والشر والقبح، والحقيقة والزيف"، إلا أنه يشملها جميعا فى إطار "محبة وقبول شامل للإنسان، يؤكد وجوده"،[١٥] أى أنه يجعل تلك التفاصيل لحظات من قصة حياة قيِّمة فى ذاتها. وبطبيعة الحال، لم تثر شخصيات أى كاتب ما أثارته شخصيات

---

١٤ المرجع السابق، ص ١١١-١١٢

١٥ Bakhtin, *Towards a Philosophy of the Act*, pp. 63-64.

دستويفسكى من سجال، فكان من الطبيعى أن يغدو هذا الكاتب الروسى هو موضوع كتاب باختين الأول عام 1929. وهنا أوضح باختين أن مناقشة أفكار الشخصيات تجعل الأفكار لا حياة الأبطال –أى مضمون الاعتراف لا فعل الاعتراف– هو الأهم. لم يطرح دستويفسكى الفرق بين الأنا والآخر عبر النقاش بل بما أوجده من وسائل تضفى شكلاً فنيًا على "صيرورة" الروح الإنسانية المتطورة لشخصياته. وكان هذا إنجاز علمانى فنى يختلف من حيث المبدأ مع العذابات الروحية لكل من دستويفسكى نفسه وشخصياته.

وهنا بدا أن ما توصل إليه باختين إنجاز لغوى قائم بذاته. وبعد أن أثبت أن نجاح دستويفسكى يكمن فى بقائه خارج شخصياته تحوّل باختين فجأة، فى النصف الثانى من كتابه، ليوضِّح أن خلق تلك المسافة والحفاظ عليها أمر لا يتعلق بالحبكة ولا بالشخصيات، بل يرتبط باللغة والأسلوب. إن كتاب دستويفسكى وقضايا فنه كتاب غريب متشعِّب موزّع بين الفلسفة والأسلوبيات، يبدو وكأن قوة خارجية ما دفعت به جانبًا وهو فى منتصف الطريق إلى سكة لغوية موازية لتلك التى كان يمشى فيها.

وفعلاً كانت هناك قوة خارجية هى فولوشينوف، صديق باختين الذى كان يدرس ويعمل منذ عام ١٩٢٤ فى معهد الدراسات المقارنة فى تاريخ اللغات الشرقية والغربية وآدابها، وكان يعلِّم الأدب ويتعلمه أيضا على أيدى أبرز اللغويين آنذاك. وفى الوقت الذى أوشك فيه باختين على الانتهاء من كتابه عن دستويفسكى، كان فولوشينوف يصيغ نتائج بحثه، وخلاصتها أن اللغة بما هى وسيلة الفرد للالتزام بذاته وأداته للإنجاز الثقافى، فهى التى تسمح للفرد بأن يسمو على ذاته، فى إطار الثقافة دون أن يفقد هذه الذات فى التجريد. ويرى فولوشينوف أن هذا التسامى يعتمد على التوحّد الوجدانى بآخر وتمثّل حالته، وهو تمثّلٌ يحكم الأسلوب الذى يقدم به المؤلف حديث شخصية يكتب عنها، ومن هنا نجد تطابقًا بين مقدار ما يمارسه الكاتب من تجاوز لذاته والصيغة الأسلوبية التى يختارها، وكأن صيغ الكتابة من اقتباس مباشر أو نقل غير مباشر لحديث شخصية ما له أساسه الفلسفى. وبذلك تلبى الخيارات الأسلوبية الدقيقة التى تجعل من كلام الكاتب كلام بطل الرواية أيضًا، الحاجة إلى إنجاز التوحد بالآخر، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه، بالموضوعية.

كان الاسم الذى اختاره فولوشينوف لهذا التمثّل اللغوى وتبنّاه باختين وطوّره فى كتابه عن دستويفسكى، هو "الحوارية" *dialogism*. كان على دستويفسكى لكى يحمى بطله من العزلة أن يشتبك معه فى حوار، لا بتوجيه أسئلة إليه بل بكتابة خطاب "مزدوج الصوت" يجسّد مرامى الشخصية كما يجسّد فى الوقت نفسه المسافة التى يتطلبها تكوين العمل الفنى ككل. ولن يتسنى لنا أن نلتقط البشر فى حومة تطورهم الفعلى لا بالتحدث مباشرة عنهم، ولا بتركهم يتحدثون بشكل مباشر، بل بتناولهم عبر الرواية، وهنا يبدو حتى مسار الحبكة القصصية وكأنها إثارة دائمة لمخاوفهم واهتمامتهم.

وحرص دستويفسكى على أن تكون نقط التحول الأساسية أى "لحظات الحقيقة" التاريخية هى بؤرة هذا الصوت المزدوج، وذلك بجعله الحدث يدور فى حيز "القضايا الكبري" التى افترض أن حلّها سيملى على الشخصيات مسار العمر بكل لحظاته الحاسمة. وعندما قرر باختين أن الحوارية لا تقتصر على إنجاز دستويفسكى بل تكوّن الملمح الأساس لكل كتابة روائية، أصبح التاريخ هو الإطار الذى يُخرج الشخصيات من عزلتها. ولقد زعم باختين فى سلسلة من المقالات التى كتبها بين ١٩٣٤ و١٩٤٦ أن صفة الصوت المزدوج فى الكتابة الحوارية " تُخصّبها صلة عميقة بقوى الصيرورة التاريخية وما تمليه من مستويات لغوية".[١٦] وهكذا أعاد باختين صياغة شاغله السابق بعلاقة المؤلف بالشخصية، ليتحول إلى علاقة الروائى باللغة التى أصبح على الروائى أن يتوحّد معها ويتمثّلها ويدخلها، فى الوقت نفسه الذى يتعيّن عليه أن يبقيها على مسافة ويمنحها شكلاً موضوعيًا.

اكتسبت اللغة شكلا، بمعنى أنها لم تعد أداة التمثيل فحسب بل موضوع التمثيل، أما الشكل الذى يتم تمثيلها به فهو ما يسميه باختين "اللغات الاجتماعية الإيديولوجية"،[١٧] "إن المؤشرات اللغوية والسلوكية والأسلوبية فى شكل الرواية هى رموز لوجهات نظر اجتماعية": هكذا تفتت السطح المستوى الناعم للخطاب الروائى، وبدلاً من اللغة التى كان يتكون منها، بدا أنه يتكون من لغات متنافسة أو ما يطلق عليه باختين: "صوراً للغة" تجسد كل صورة منها

---

[١٦] Bakhtin, "Discourse in the Novel", p. 325.

[١٧] المرجع السابق، ص ٣٣٦

رؤية للعالم ومتحدثًا وسياقا[١٨]. ولذلك فإن الكتابة مزدوجة الصوت تفترض "حسًا واعيًا بالواقع التاريخى والاجتماعى الملموس وبنسبية الخطاب المتداول، أى حسا بإسهام هذا الخطاب فى الصيرورة التاريخية والصراع الاجتماعي".[١٩]

عادة ما يفترض أن ما يقصده باختين بالحوارية هو المواجهة بين عدة لغات اجتماعية يسهُل تمييزها فى إطار العمل الروائى الواحد. إلا أن هذه المواجهة لا يمكن أن تحدث إلا على أساس مواجهة حوارية أهم حيث يعيد المؤلف صياغة مادة الحديث اليومى بما يجعلها تاريخية، ذلك أن نقيض الكتابة الروائية ليس الكتابة التى تبدو فيها كل الأحاديث وكأنها حديث واحد، ولا الكتابة الخالية من الجدل، بل الكتابة التى تُبقى الاختلاف فى الحديث أمرًا خاصًا لايخرج عن نطاق "أشكال التنافر وسوء الفهم والتناقض بين الأفراد" ـــ وهو أمر لا يطرح اختلافًا جوهريًا فى السياق الاجتماعى أو رؤية للوجود "مهما بلغت درجة مأساويته أو تجذرّه فى مصائر فردية".[٢٠]

ولم يكن الهدف "وضع" الفرد فى سياق منفصل بل إدراجه فى عالم تحدّد الصيرورة التاريخية شكله، وهو ما تعجز الواقعية الاجتماعية عن تحقيقه، وكانت لدى باختين شكوك دائمة فى الكتابة الروائية التى "تضفر تمثيل الواقع بتمثيل ما هو"متوسط" وصغير(أى عادي)"، واقعية الجماعة الصغيرة فى عالم صغير داخل جدران البيت".[٢١] "عندما تدور أحداث حياة ما فى حيِّز داخلى هادئ تماما وبعيد كل البعد عن حدوده وبداياته ونهاياته على مستوى الواقع والدلالة "يفقد الفرد التماس مع حقيقة أن الثقافة تاريخية فى جوهرها، وأن التوجه إلى المستقبل هو ما يُفسّر وجود كل القيم[٢٢].ومن ثم لا تقتضى الواقعية الملاحظة الاجتماعية الإمبيريقية فحسب، بل ملاحظة إمبيريقية توجهها القناعة بأن كل قيمة من القيم وكل طريقة

---

[١٨] المرجع السابق، ص ٣٣٧

[١٩] المرجع السابق، ص ٣٣١

[٢٠] المرجع السابق، ص ٣٢٥

[٢١] M.M. Bakhtin, "O Maiakovskom" ('On Mayakovsky'), *Sobranie sochinenii v semi tomakh, tom 5, Raboty 1940-kh-nachala 1960-kh godov* (`Collected Works in Seven Volumes, vol. 5: Works from the 1940s to the beginning of the 1960s`) eds. S. G. Bocharov and I. A. Gogotishvili (Moscow: Ruski slovari, 1966), pp. 57, 55.

[٢٢] Bakhtin, "o Flobere" (`On Flaubert` *Sobranie sochinenii*, vol. 5, p. 131

من طرق الحياة، تشرئب باتجاه تحولِّها مستقبلاً وخلاصها الممكن". ومن هنا "تفترض الصورة الروائية لحياة الحاضر حسا حادا (ووعيًا متميزًا وشديدًا) بإمكانية حياة مختلفة تماما، ورؤية للعالم مختلفة كل الاختلاف عن الحياة الراهنة والرؤية القائمة للعالم".[٢٣] إلا أن هذا الحس الحاد لا يمكن أن يكون هو نفسه أيديولوجية أو رؤية للعالم، بل نجده مجسدًا فى نوع معين من اللغة.

وقام باختين بشكل موفق بإعادة تفسير مجموعة كاملة من الأدوات الأسلوبية: المفارقة الساخرة، المحاكاة الساخرة، صياغة اللغات المستخدمة وفقًا لأساليب بعينها، إدراج أنواع أدبية أخرى فى الرواية، استخدام راوية يفتقد المصداقية، تقليد القص الشفهى الروسى المعروف باسم "سكاز". ولم يكن الهدف من كل ذلك إثارة موضوع مستويات اللغة وتعدديتها ودنيوتها وارتباطها بالسياق فحسب، بل إتاحة "شكل جديد فى حياة اللغة".[٢٤] فمن خلال اللغة التى يقصد هنا بها أداة الإبداع الثقافى، يتمكن الفرد من تجاوز حدود الحياة والموت والمكان، بما يتيح له أو لها المشاركة فى ثقافة هى حالة من الصيرورة الدائمة، ولا يتحقق ذلك إلا لو كانت لغتهم جزءاً من سياق يضيء إسهامهم فى ذلك التحول والمسعى الاجتماعى الذى يصنع التاريخ.

ومع ذلك لم يقتصر أمر تجاوز عزلة الحياة الفردية على الأسلوب. ففى منتصف الثلاثينيات شرع باختين فى دراسة رواية النشأة والتكوين الأوروبية *Bildungsroman* والتى تبين كيف يمكن للصيرورة التاريخية أن تتجسد فى نوع خاص من القص. وكان النموذج لهذه الدراسة الذى لم يتح لباختين أن يتمّها، هو جوته الذى يعتقد باختين أنه الأكثر امتيازا فى كتابة "رواية الصيرورة"، حيث يتوحّد مسعى البطل بمسار الحبكة، ذلك فى حين أن الروايات السابقة جعلت البطل ثابتا على خلفية مشاهد متغيرة (كما هو الحال مثلاً فى قصص الحب اليونانية القديمة، وفى رواية الشطّار *picaresque*)، أو عرّفت بيئة البطل بوصفها مكانًا ثابتًا على استعداد لتعليم بطل طيّع "أن يدخل الدنيا ويتعرف على سبلها" (وهو

---

٢٣ المرجع السابق، ص ١٣٢

٢٤ M.M. Bakhtin, “lazyk v khudozhestvennoi literature” (`Language in Artistic Literature`), *Sobranie sochinenii,* vol. 5, p. 285.

ما نراه فى الكثير من نماذج رواية النشأة والكوين *Bildungsroman* فى القرن التاسع عشر). أما فى رواية الصيرورة فيغدو البطل:

> والدنيا سويًا، إذ تنعكس داخله صيرورة الدنيا ذاتها، فهو لم يعد داخل حقبة بل على الحدود بين حقبتينن وعلى وشك الانتقال من واحدة إلى الأخرى. ويتم هذا الانتقال داخله ومن خلاله، مما يضطره أن يصبح نموذجًا إنسانيًا جديدًا لم يكنه من قبل. والموضوع هنا هو تحديدًا صيرورة شخص جديد، وهنا تصبح القوة التى تدفع باتجاه المسقبل استثنائية فى قوتها؛ وليس هذا المستقبل بطبيعة الحال مستقبلا شخصيًا خاصًا، بل مستقبل تاريخى، فهو يتعلق بأسس العالم الذى يتغير والذى يتعين على الشخص أن يتغير معها.[٢٥]

إذن فالبديلان المطروحان على باختين هما المستقبل التاريخى والمستقبل الخاص المرتبط بسيرة فرد ما، وهو يختار الأول لأن الثانى يعنى حياة تبدو مستقرة على قيم وتقاليد راسخة إلا انها يمكن أن تنهار أمام مد التاريخ (وهو موقف عاشه باختين طبعا بشكل مباشر)، أما البديل الثانى فيعنى أن نعرف أنه يمكن لحياة الواحد منا أن يكون لها معنى دائم، وذلك من خلال الآخرين، خاصة الكثرة التى يمكن أن تتذكر حياتك وتفسِّر معناها وتضفى عليها اكتمالاً وسياقًا بعد انقضائها. وكانت مهمة الرواية جعل هذا الوجود التاريخى قابلاً للتصور.

هل هناك ما يعرقل ذلك؟ فى مقالاته عن "الحوارية" يزعم باختين أن حسًا شعبيًا بالصيرورة التاريخية، والذى نجده مجسّدًا فى ثقافة العامة والأنواع االأدبية الهابطة المرتبطة باحتفالاتهم الشعبية، كان قائمًا طوال الوقت مغمورًا تحت سطح الثقافة الأوربية، ينفجر بين الحين والآخر فيطفو على السطح. وكانت حُجّة باختين حين كتب كتابه عن رابليه (١٩٤٠، نُشر ١٩٦٥) أن رابليه يستمد القوة التاريخية لكتابته مباشرة من تلك المصادر الشعبية التى لم تمنحه التقنية فحسب، بل منحته أيضا فلسفة للثقافة. فى هذا الكتاب وفى ملحوظات تلت

---

٢٥ M.M. Bakhtin, "The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism", *Speech, Genres and Other Late Essays*, eds. Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. Vern W. McGee (Austin, Tex: University of Texas Press, 1986), pp 23-24.

وضعها لمراجعة الكتاب، طرح باختين فرضية مفادها أن هذا الوعى الشعبى التاريخى كان دائما ملجّمًا، تكبّله ممارسة السلطة السياسية لمركزيتها.[٢٦] كان للحكام، على ما يبدو، خططهم الخاصة لتجاوز حدود المكان والزمان وإن لم تعتمد تلك الخطط على الوعى التالريخى بل على ضمان استمرار ما هو قائم فعلاً. سيقوم الحكام بتشييد الصروح لا بكتابة الروايات. إن ما يسعون إليه أولاً وقبل كل شيء، هو ضمان بقاء الاسم، تدفعهم "شهوة المجد والخلود فى ذاكرة أحفادهم، شهوة اسمهم الفعلى لا الاسم الذى يطلقه عليهم العامة ويتداولونه على ألسنتهم"[٢٧] "ففى إطلاق الاسم ضمان لقرون قادمة ، تأمين الوجود للأبد، إذ يكمن فيه ما لا يمكن استئصاله ولا مسحه، فالاسم يريد أن يكون محفورا بأعمق ما يكون، فى أكثر المواد صلابة ...إلخ".[٢٨]

والمعنى المتضمن هنا أن كل تلك المحاولات لتأمين الفرد فى مواجهة مدّ التغيير محكوم عليه بالفشل: ففى حين تحولت صروح الحكام القدامى إلى أطلال، احتفظت الثقافة الشعبية التى أنتجها رعاياهم بحيويتها وبقيت قوة فاعلة. ويقودنا هذا التعليق المؤثر والذى لا يخلو من براءة بشأن حدود السلطة، إلى أن رؤية باختين للصيرورة التاريخية لم تحظ منه بتأمل كاف، إذ لم يتوقف باختين أمام إمكانية أن فكرة التاريخ كمسعى دائم باتجاه المستقبل، يمكن أن تكون هى نفسها نتاجًا للتطور التاريخى. كان يفضّل أن يعتبر هذه الفكرة قيمة ثابتة حية أبدا فى طيّات اللغة، تبدو أوضح ما يكون فى ممارسة الثقافة الشعبية، ولكنه على أية حال ومهما بلغ احتفاؤه بالإنجازات العلمانية للمجتمع العصرى الحديث، إلا أنه بقى مدينا لمُثُل الإيمان والخلاص التى ورثها عن القدماء.

---

٢٦ انظر/ى

M.M. Bakhtin, *"Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i renessansa"* (`The art of Francois Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance`), (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; reprinted with new pagination in 1990; and Bakhtin's "Dopolnneniia izmeneniia k "Rable", ("Additions and amendments to "Rabelais"") *Sobranie sochnenii*, vol.5, pp. 80-129

٢٧ Bakhtin, "Dopolnneniia izmeneniia k "Rable", p.84

٢٨ المرجع السابق، ص ١٠٠

الدراسات الثقافية

كريس ويدُن

ترجمة: هانى حلمى حنفى

منذ الستينيات اكتسبت الدراسات الثقافية– بوصفها مجالا للبحث المتخصص– مكانة راسخة فى العالم الناطق بالإنجليزية وخارجه. وطورت مقاربات غاية فى التنوع لدراسة الثقافة تميزت عادة باهتمامها بالعوامل السياسية والأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية، لا سيما العلاقة بين الثقافة والسلطة.[١] وخلال مسار تطورها كانت الدراسات الثقافية تتحدى أشكال التراث الثقافى المعتمد والحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، فقد ركزت اهتمامها على جوانب الثقافة التى استبعدتها مجالات العلوم الإنسانية المستتبة منذ زمن طويل. ومن هنا نجد على سبيل المثال أن الدراسات الثقافية اهتمت اهتمامًا موسعًا بالنظريات الثقافية والثقافة الشعبية ووسائل الإعلام. وقد أثر تطور الدراسات الثقافية بدوره على المجالات المعرفية الأخرى، ومنها على سبيل المثال الدراسات الأدبية، فشجع على مقاربات أكثر شمولاً لشتى النصوص المدروسة واهتمام أكبر بالنظرية والسياق والمؤسسات التى تكون أشكال الخطاب فى مجال الأدب.[٢]

ومنذ أواخر الستينيات أصبحت الدراسات الثقافية من الحقول المعرفية المستقرة عالميًا، إلا أن جذورها الأولى ترجع إلى بريطانيا، حيث تواشجت مع تطور الدراسات الأدبية. وخلال سنوات تكوينها كانت الدراسات الثقافية تعرّف نفسها من خلال علاقتها بما

---

[١] لمزيد من المعلومات حول الدراسات الثقافية فى إنجلترا، انظر/ى:
Graeme Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*, 2nd edn. (London: Routledge, 1996) and Antony Easthope, *Literary Into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991)

[٢] لمناقشة أكثر استفاضة عن العلاقة بين الدراسات الأدبية والثقافية، انظر/ى:
Andrew Milner, *Literature, Culture and Society* (London: UCL Press, 1996).

يُعرَف فى بريطانيا بتراث "الثقافة والحضارة"، وأيضًا من خلال وقوفها فى مواجهته، وهو تراث النقد الأدبى والثقافى الإنجليزى الذى بدأ مع ماثيو أرنولد فى ستينيات القرن التاسع عشر.

كانت الثقافة بالنسبة لأرنولد مسألة سياسية على نحو صريح، ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالعلاقات الطبقية فى بريطانيا القرن التاسع عشر. ومع انتشار التعليم بين الطبقات العاملة وتطبيق التعليم الإلزامى فى المرحلة الابتدائية وظهور النقابات المهنية، ازداد الإحساس بما تمثله القلاقل والثورات الاجتماعية من تهديد فعلى للعلاقات الاجتماعية القائمة. وكما يوحى عنوان كتابه المؤثر **الثقافة والفوضى** ١٨٦٩، لعبت الثقافة بالنسبة لأرنولد، وهو يقصد هنا الثقافة الرفيعة، دورًا حاسمًا فى تأسيس تلك المعانى والقيم المشتركة التى كانت ضرورية لتحقيق التماسك الاجتماعى.(٣) وساق أرنولد مختلف الحجج للتأكيد على الأهمية المحورية لوجود تراث أدبى قومى معتمد فى التعليم، فذهب إلى أنه طالما أن هذا التراث متاح على نطاق أوسع من اللغات الكلاسيكية والأدب الكلاسيكى المقرر فى المدارس العامة والجامعات القديمة، فمن شأنه أن يدعم القيم القومية المشتركة على نحو أفضل، بغض النظر عن الاختلافات الطبقية، أو غيرها من الخلافات الاجتماعية. وهكذا أصبحت الوظيفة الأخلاقية والمعنوية الجديدة للأدب بالنسبة لأرنولد وأتباعه مشابهة لوظيفة الدين، وبدون ذلك الدور المنوط بالأدب فى نشر الحضارة قد تنتشر الفوضى. بالأحرى كانت المسألة المطروحة هى الثقافة أم الفوضى .

وتميز تراث الثقافة والحضارة الذى تطور فى إطار تاريخ الأدب والنقد الأدبى فى أعقاب كتابات ماثيو أرنولد بطابع إنسانى ليبرالى. وقد افترض هذا الاتجاه حتمية التقدم فى المجتمعات الغربية نحو مستوى أرفع من الحضارة، وأكد كذلك على حق الفرد الذى لا ينازع فى تحقيق ذاته أو ذاتها تحقيقًا كاملاً. كما منح الثقافة — وخاصة الأدب— دورًا مميزًا فى عملية تطوير الذات هذه. وتدريجيًا نفذت النزعة الإنسانية الليبرالية فى شكلها الثقافى إلى

---

(٣) Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (London: Smith Elder, 1869).

الفكر التعليمي؛ وبحلول عشرينيات القرن العشرين أصبحت هى الخطاب المؤثر وراء تقرير نيوبولت المهم "حول تعليم الإنجليزية فى إنجلترا" الذى صدر عام 1921 . وجاء فــى هــذا التقرير أن هناك حاجة

> لا لمجرد وسيلة للتعليم، أو للبنة واحدة فى الصرح الذى نأمل فى إعادة بنائه، بل لنقطة البدء الحقيقية والأساس التى يجب أن تتبع منه بقية الأمــور. ومن أجل هذا الغرض الخاص، ليس هناك إلا مادة واحدة فقط. ولــسنا هنــا بصدد المقارنة، ولكننا نقر بما يبدو لنا حقيقة أولية لا خلاف حولها، وهى أنه لا يوجد شكل من أشكال المعرفة بالنسبة للأطفال الإنجليز له الأســبقية علــى المعرفة بالأدب الإنجليزى وأن الاثنين يرتبطان ارتباطًا وثيقًــا ليــشكّلا معًــا الأساس الوحيد الممكن لتعليم قومى.(٤)

اعتبر التصور المطروح هنا الأدب القومى تربة خصبة للتعبير عن المعــانى والقــيم الصادقة صدقًا كليًا والتى يجب أن تغرس ثقافةً وقيمًا وهويةً مشتركة. وقد افتــرض تمييــز الأدب القومى على هذا النحو وجود أدب رسمى معتمد يتكون من نصوص شديدة التميــز إذا قرئت على النحو الصحيح فإنها تشكل ذات القارئ وهويته وقيمه. وعملية بناء هذا التــراث الأدبى المعتمد عملية مستمرة تشكلها المؤسسات التى تتحكم فى تاريخ الأدب والنقد، ألا وهى المؤسسات التعليمية والثقافية ومؤسسات النشر.

وقد بلغ تميــيز الأدب باعتباره مصدرًا للمعانى والقيــم المشتركة ذروته فى أعمــال ف. ر. ليفــيز الأستاذ بجامعة كمبريدج منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتــى الخمــسينيات.

---

(٤) Newbolt Report, *The Teaching of English in England* (London: Board of Education, HMSO, 1921), p. 14. انظر/ى أيضا:

George Sampson, *English for the English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1921).

لمزيد من المعرفة بالدور الأيديولوجى للأدب، انظر/ى:

Margret Mthieson (ed.), *The Preachers of Culture* (London: Allen & Unwin, 1975).

وكان ليفيز، شأنه شأن أرنولد من قبله، مهتمًا بالروابط القائمة بين الثقافة والمجتمع، وهو الموضوع الذى ربما سيصبح البؤرة الأساسية فى تطور الدراسات الثقافية لاحقًا. وقد أكد ليفيز، على وجه الخصوص، على ما اعتبره الآثار السلبية للتصنيع على تطور الحضارة ـ سواء فى مواقع العمل أو فى مجال الإنتاج الثقافى. فى الواقع كانت "حركة الحضارة" والروابط بين الثقافة والمجتمع من القضايا الرئيسية التى أثارتها مجلة سكروتِنى *Scrutiny*.(٥) وفى عام ١٩٣٣ نشر ليفيز بالاشتراك مع دينس تومبسون، كتاب الثقافة والبيئة الذى تناول الروابط بين الإنتاج الصناعى الضخم والثقافة المعاصرة. رأى ليفيز فى الثقافة الرفيعة نقيضًا لما اعتبره ثقافة شعبية جماهيرية مسِّفة، تعتبر سينما هوليود نموذجًا لها. ويذهب ليفيز إلى أن الثقافة الجماهيرية ليست لها أية علاقة بحيوات البشر العاديين، بعكس الثقافة العضوية "الشعبية" فى مجتمع ما قبل الصناعة. فمن وجهة نظره تتطلب الثقافة القومية الصحية "وحدة عضوية" بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. وفى غياب ثقافة عضوية شعبية، متأصلة فى حياة البشر العاديين، تصبح الوظيفة التعليمية للأدب العظيم ضرورة ملحة للغاية .

وفى مواجهة التأثيرات "المُسِفَّة" للثقافة الجماهيرية، دعا ليفيز إلى دراسة تراث الأدب الإنجليزى المعتمد باعتباره مصدرًا للمعرفة بالحياة وذخرًا للقيم الحقة فى الثقافة القومية. وقد ذاع هذا المدخل لدراسة الأدب والتراث فى كتاباته، وخاصة **الحضارة الجماهيرية وثقافة الأقلية** (١٩٣٠)، **والرواية وجمهور القراء** (١٩٣٢، بالاشتراك مع ك. ر. ليفيز) وفى مجلة **سكروتِنى** (١٩٣٢-١٩٥٣). وقد كان تأثير ليفيز على أجيال من طلبة جامعة كمبريدج، وقد أصبح الكثيرون منهم معلمين، عاملاً مهمًا أيضًا فى ذيوع منهجه

(٥) Cf. the first issue of *Scrutiny* I.I (1932), p. 3.

فى النقد، الذى أصبح المدخل الرسمى المعتمد لدراسة الأدب فى التعليم الثانوى والعالى فى فترة ما بعد الحرب.(٦)

واستند منهج ليفيز النقدى على عملية تشكيل التراث الأدبى المعتمد الذى يتم فيه تحديد نصوص بعينها باعتبارها "عظيمة " وأخرى باعتبارها دون المستوى، ومن ثم أقل استحقاقًا للدراسة الجادة. وفى الظاهر كانت المعايير المستخدمة فى انتقاء التراث الرسمى المعتمد هى تلك القيم الجمالية المعتمدة كونيًا والتى ستكون جلية للقارئ الفطن. و يتم اكتساب القدرة على التعرف على الأدب العظيم من خلال وقوع القارئ على نصوص عظيمة.(٧) فى الوقت نفسه سيكتسب القارئ حساسية أخلاقية ــ أى حسًا بما هو حقيقى وخيِّر ــ تتسامى على الفروق الاجتماعية. سوف تصبح المسلمات الأيديولوجية لهذا المنهج ونزعته النخبوية أهدافًا للنقد إبان سعى الدراسات الثقافية، فى سنواتها الأولى، لتطوير مفاهيم جديدة للثقافة والنقد. وأصرت الدراسات الثقافية على أن المعايير الجمالية "الكونية" فى ظاهرها، بل وتكريس مجموعة من النصوص الرسمية المعتمدة، ما هى إلا نتاج عمليات اجتماعية وسياسية معينة متأصلة فى ممارسات مجموعة من المؤسسات مثل مؤسسات التعليم والنشر والنقد الأدبى. فى الحقيقة كان تشكيل تراث الأدب الإنجليزى المعتمد نتاجًا لآليات السلطة التى استلزمت استبعاد مجموعات معينة من الكتاب، مثل كتابات الطبقة العاملة، ومعظم كتابات المرأة، وكتابات الملونين والروايات الشعبية. هذه المناطق المستبعدة من الثقافة الأدبية سوف تحظى بالاهتمام فى الدراسات الثقافية المبكرة فى بريطانيا .

---

(٦) F.R.Leavis, *Mass Civilization and Minority Culture* (Cambridge: Gordon Fraser, 1930); Q.D. Leavis and F.R.Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London: Chatto and Windus, 1932); *Scrutiny: A Quarterly Review*, eds. L.C. Knight and Donald Culver (Cambridge, 1932-1935).

للاطلاع على تاريخ مجلة **سكروتينى** ومشروع ليفيز، انظر/ى:

Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London: New Left Books, 1979).

(٧) انظر/ى:

F.R. Leavis, *The Common Pursuit* (Harmondsworth: Penguin, 1962).

وثانى المؤثرات المهمة فى تطور الدراسات الثقافية وعلاقتها بالأدب الرسمى المعتمد هو الاهتمام بالطبقة. فبينما رأى أصحاب الاتجاه الذى يركِّز على الثقافة والحضارة أن دور الأدب هو تجاوز الصراع الطبقى بل وحلّ هذا الصراع، فضلت الاتجاهات النقدية الأخرى، وخاصة الماركسية، دراسة العلاقة بين الثقافة وإعادة إنتاج العلاقات الطبقية فى المجتمعات الرأسمالية. وبلغت الانتقادات الماركسية ذروتها فى ثلاثينيات القرن العشرين فى مجموعة من الصحف والمنظمات الثقافية. ومن أهم هذه المنابر فى بريطانيا على وجه الخصوص صحيفة **لِفت ريفيو** *Left Review* [دورية اليسار] التى كانت تصدرها أممية الكتّاب Writers' International وكتابات كريستوفر كودويل.(٨) وقد اشتغل النقاد الماركسيون أيضًا، مثلهم فى ذلك مثل النقاد ذوى النزعة الليبرالية الإنسانية، على تراث معتمد للأدب العظيم يشبه غالبًا وبشكل لافت التراث المعتمد لدى ليفيز. كذلك نجد أن بعض الذين أسهموا بالكتابة فى مجلة **سكروتِنى** قد أسهموا أيضًا فى مجلة **لِفت ريفيو**. ورغم ذلك كانت اتجاهاتهم فى قراءة التراث المعتمد مختلفة عن اتجاهات ليفيز واتباعه، حتى وإن كانت النصوص المختارة للدراسة واحدة.

وقد شارك الماركسيون فى فترة ما بين الحربين العالميتين ليفيز وأتباعه فى ازدرائه لما أُطلق عليه "الثقافة الجماهيرية" وخاصة السينما والروايات الشعبية. فلم يُقدر أى من الاتجاهين ثقافة الطبقة العاملة أو الثقافة الشعبية، إذ كانتا فى رأيهما، تفتقدان القيمة الجمالية، ولهما تأثير مفسد أخلاقيًا وأيديولوجيًا. (ومع ذلك كانت هناك محاولات متفرقة من جانب

---

(٨) انظر/ى:

Left Review (The Writers' International, British Section, London, 1934-1938) and Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (1937) (London: Lawrence and Wishart, 1973) and *Studies and Future Studies in a Dying Culture* (1938) (New York and London: M.R., 1971).

اليسار لتشجيع كتابات الطبقة العاملة ذات الوعى الطبقى).[٩] وتم تطوير المداخل الماركسية للأدب والثقافة على نطاق أوسع فى رابطة عامة الشعب Plebs League، وفى النشاط التعليمى للحزب الشيوعى وفى العديد من الصحف، ولا سيما **بليبز** Plebs [عامة الشعب]، وذا هايواى *The Highway [الطريق]* **وليفت ريفيو**.[١٠] وفى نطاق تناولهما للأدب المقرر فى برامج تعليم الكبار حتى عام ١٩٤٥ اتجهت كل من الليبرالية الإنسانية والماركسية نحو توسيع نطاق النصوص المقررة من الأدب المعتمد بإضافة نصوص تحظى باهتمام قراء الطبقة العاملة– مثل أعمال تشارلز ديكنز وجاك لندن. ومع ذلك كان ينظر لهذه النصوص فى أغلب الأحيان باعتبارها طعمًا لقراء الطبقة العاملة لجذبهم إلى الأعمال "الأسمى" .

ولم تكن العقود التى تلت الحرب العالمية الثانية فترة إنتاج بالنسبة للماركسية، حيث تميزت تلك السنوات بما تكشف عنه النظام الستالينى فى الاتحاد السوفييتى، وبأحداث مثل الغزو السوفييتى للمجر (1956) ولتشيكوسلوفاكيا (1968). وكان الاستثناء الوحيد هو مدرسة فرانكفورت التى واصلت، رغم ذلك، هذا العداء إزاء الثقافة الشعبية الذى شاب الماركسية فى فترة ما بين الحربين.[١١] ومنذ سنواتها الأولى، دأبت الدراسات الثقافية على أخذ الماركسية بجدية بالغة، ولكنها اعتادت أن تنأى بنفسها عن أى استبعاد للثقافة الشعبية

---

(٩) انظر/ى:

Chris Weedon, *Aspects of the Politics of Literature and Working-Class Writing in Interwar Britain*, unpublished Ph.D. thesis, University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1984. See also Glenn Jordan and Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World* (Oxford: Blackwell, 1995), pp. 67-90.

(١٠) *The Plebs* (1919-) (previously published as *The Plebs' Magazine*, 1909-1919, London: Plebs' League; from 1928 onwards, London: National Council of Labour Colleges). *The Highway* (1908-) (London: Workers Educational Association).

(١١) انظر/ى على سبيل المثال:

Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (New York: Saebury, 1973) and *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt (London: Routledge and Kegan Paul, 1984).

يشوبه الاستسهال. فى الواقع، شهد النقد الماركسى الثقافى إحياءً فى سبعينيات القرن العشرين، إثر التطورات التى لحقت بالدراسات الثقافية، حيث طور نظريات ومقاربات جديدة للثقافة والأيديولوجيا أكثر رقيًا، معتمدًا فى ذلك على ألتوسير وجرامشى.(١٢)

ولعب تعليم الكبار دورًا مهمًا فى تطور الدراسات الثقافية وكان بمثابة المعترك الذى بُذِلت فيه المحاولات الأولى لتوسيع نطاق التراث المعتمد. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر فصاعدًا، وجد النقد الأدبى والثقافى المرتبط بتقاليد كل من النقد الثقافى والحضارى والنقد الماركسى مجالاً للتعبير عن ذاته فى برامج تعليم الكبار فى بريطانيا. على سبيل المثال، تولت رابطة تعليم العمال وبرامج التعليم المفتوح بالجامعات مشروع أرنولد فى توصيل الثقافة الرفيعة "للجماهير". وبينما دعا أرنولد إلى إتاحة الأدب للطبقة العاملة كضرورة سياسية لتدعيم القيم القومية المشتركة ولمواجهة قوى الثورة الاجتماعية، رأى مؤيدو التعليم الليبرالى الإنسانى للكبار فى القرن العشرين أن إتاحة الثقافة الأدبية هى حق من الحقوق. إذ مثلت الثقافة أسمى إنجازات البشرية التى يجب أن تتاح للجميع. وقد تطور هذا الاهتمام فى سياق توجه نفعى فى التعليم الابتدائى يؤكد على اكتساب المهارات الأساسية وعلى موقف سلوكى يتسم بالطاعة والاحترام الواجبين بينما بقيت دراسة الأدب قاصرة على المدارس الإعدادية والثانوية التى لم تكن متاحة لغالبية الشعب فى الفترة السابقة على الإصلاحات التعليمية عام 1944.

---

(١٢) انظر/ى على سبيل المثال،المجلة الأدبية للحزب الشيوعى :

Red Letters (London: Communist Party of Great Britain);

عدد واحد من المجلة التى أصدرها مركز الدراسات الثقافية المعاصرة:

On Ideology: Working Papers in Cultural Studies 10 (1977; also published separately: London: Hutchinson, 1978).

انظر/ى أيضا:

Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977)

وفى فترة مابعد الحرب أصبح تعليم الكبار مهادًا لتطور الدراسات الثقافية.[١٣] وكان ريتشارد هوجارت، وريموند وليامز وستيوارت هول من أبـــرز الشخــصيات فـــى تطـــور الدراسات الثقافية البريطانية — وكلهم درسوا الأدب الإنجليزى وعملوا لبعض الوقـــت فـــى تعليم الكبار، وهو المجال الذى سمح لهم أن يتجاوزا حدود الأدب الرسمى المعتمد. وقد عمل كل منهم على توسيع نطاق النصوص المدروسة بحيث تشمل، على سبيل المثال، ثقافة الطبقة العاملة، والثقافة الشعبية ووسائل الإعلام.[١٤]

شهدت الخمسينيات والستينيات تطورًا ملحوظًا فى الاهتمام بثقافة الطبقة العاملةــ وهو ما يتضح فى تطور تاريخ الطبقة العاملة (على سبيل المثال تطور "التاريخ من أسفل" والتاريخ الشفهي)، وفى ضروب التحليل الثقافى التى طورها هوجارت ووليامز. وفى مجال التـــاريخ كان الممثل الرئيس للمدخل الثقافى الجديد هو المؤرخ إ. ب. طومسون. فقد أكدت دراســـته الرائدة **تكوين الطبقة العاملة الإنجليزية** (١٩٦٣) على أهمية "الثقافة المعيشة" وفاعلية الذات الإنسانية agency فى تاريخ الطبقة العاملة، فى نفس الوقت الذى ألحت فيه على أن الثقافـــة نفسها مجال للصراع، تشكله المصالح الطبقية المتنافسة.

فى مجال الدراسات الثقافية الوليدة، اهتمت أعمال هوجارت ووليامز منذ الخمسينيات والستينيات جزئيًا باستعادة وتفسير الأشكال القديمة لثقافة الطبقة العاملة، التـــى ارتأيـــا أنهـــا معرضة للتهديد من جراء تطور وسائل الإعلام الجماهيرى، ولا سيما السينما والتليفزيـــون.

---

[١٣] لمعرفة المزيد عن جذور الدراسات الثقافية فى برامج تعليم الكبار، انظر/ى:
Tom Steele, *The Emergence of Cultural Studies 1945-65: Cultural Politics, Adult Education and the English Question* (London: Lawrence & Wishart, 1977).

[١٤] لمعرفة الأشكال المترسِّبة [من الماضي] فى ثقافة الطبقة العاملة، انظر/ى:
Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (London: Chatto and Windus, 1957) and *Speaking to Each Other*, Vol. I: *About Society* (London: Chatto and Windus, 1970).

للاطلاع على تحليلات مبكرة للإعلام والأشكال الأخرى للثقافة الشعبية، انظر/ى:
Raymond Williams, *Communications* (Harmondsworth: Penguin, 1962); Raymond Williams, *Television, Technology and Cultural Form* (London: Fontana, 1974); and Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts* (London: Hutchinson Educational, 1964)

فعلى سبيل المثال، نشر هوجارت كتابه المؤثر **فوائد التعليم** فى ١٩٥٧ حيث طبّق تقنيات القراءة الفاحصة، المألوفة فى التحليل الأدبى، على عدد كبير من النصوص الثقافية الواسعة الانتشار مثل الصحف، والمجلات والموسيقى والروايات الشعبية. ويرسم الكتاب صورة ثرية ومعقدة لحياة الطبقة العاملة وثقافتها فى شمال إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانية. ويقدم هوجارت- رغم ما فى كتاباته من أصداء لموضوعات تناولها ليفيز وإن حصرها فى نطاق المجتمع ما قبل الصناعي— صورة لحياة الطبقة العاملة فى فترة ما بين الحربين مبرزًا النسيج العضوى لتلك الحياة . ومع الانتقال إلى فترة مابعد الحرب، يذهب هوجارت إلى أن الثقافة العضوية للطبقة العاملة قد فُقِدت نتيجة لانتشار الأشكال الثقافية الجماهيرية ذات الطابع الشعبى والتى تفتقد إلى أى جذور فى حياة مجتمعات الطبقة العاملة وخبراتها. وما يميز كتاب **فوائد التعليم** هو هذا التحول الجذرى من الثقافة الرفيعة إلى ثقافة مجتمعات الطبقة العاملة، ومع ذلك فرفضه لما يسمى الثقافة الجماهيرية "غير العضوية" يحدّ بشكل مثير للجدل من قدرته على إنصاف الثقافة الشعبية فى فترة ما بعد الحرب. أما أعمال وليامز حول الطبقة والثقافة فإنها تتلافى جوانب القصور هذه وتدشِّن مشروع الدراسات الثقافية من حيث التناول الجاد للثقافة الشعبية. ومن أهم الأعمال فى هذا الاتجاه كتاب وليامز **اتصالات** (1962) الذى وضع فيه تطور وسائل الاتصال الإعلامى الحديثة داخل سردية التحرر الإنسانى من خلال النضال الديمقراطى الذى لخص خطوطه الرئيسية فى كتابه **الثورة الطويلة** (1961).[١٥]

وكان المؤتمر الذى نظمه الاتحاد القومى للمعلمين حول **الثقافة الشعبية** ووسائل الإعلام عام ١٩٦٠ من الأحداث المبكرة التى شكّلت علامة فارقة على تحول الاهتمام بعيدًا عن الأدب الرسمى المعتمد باتجاه الثقافة الشعبية_ وكان هذا التحول أساسيًا للدراسات الثقافية المبكرة. وقد تمخض هذا الحدث عن كتاب هول وانِل **الفنون الشعبية** (1964)، الذى طبق استراتيجيات القراءة الفاحصة على التليفزيون وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى، وذهب إلى أنه بالإمكان التمييز بين الثقافة الشعبية الجيدة والرديئة وذلك بإمعان النظر فى الشكل. ومن هنا أصبحت الأبحاث المتعلقة بوسائل الإعلام والثقافة الشعبية من المحاور الرئيسية فى النشاط

Raymond Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth: Pelican, 1965)[١٥]

المبكر لــ مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام الذى سرعان ما أدرج علـم السيميولوجيا فى دراسة وسائل الإعلام والثقافة الشعبية .

لم تكن الدراسات الثقافية فى سنواتها الأولى مرتبطة فقط بالدراسات الأدبية بل نشأت واكتسبت صفتها المؤسسية فى إطار حقل الأدب الإنجليزى. فمن حيث الموضوعات اعتمدت الدراسات الثقافية على كثير من اهتمامات تراث الثقافة والحضارة وطبقـت أنمـاط القـراءة الفاحصة المستخدمة فى الأدب على نطاق أكثر اتساعًا من النصوص. فبينما تطورت الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية فى تعليم الكبار فى سياق الدراسات الإنجليزية، نجد أن الدراسـات الثقافية اكتسبت لأول مرة طابع المؤسسة كحقل معرفى مستقل داخل التعليم العالى البريطانى مع تأسيس مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام. فى البداية كانت الدراسـات الثقافية جزءًا من قسم اللغة الإنجليزية، لكنها اكتسبت مكانة مستقلة منذ عـام ١٩٦٤ عنـدما أصبح ريتشارد هوجارت، الذى كان حينئذ أستاذًا للأدب الإنجليزى بجامعة برمنجهـام، أول مديرًا له. وقد خلفه ستيوارت هول عام 1968 .

كان كتابا ريموند وليامز الهامان **الثقافة والمجتمع** 1958 **والثورة الطويلة** 1961[١٦] من بين العوامل العديدة التى أثرت تأثيرًا عميقًا على الدراسات الثقافية بجامعة برمنجهام فـى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد أعادت هذه النصوص طرح اهتمامات أرنولد وليفيز بالثقافة والمجتمع ومثلت بدايات طرق جديدة فى دراسة الثقافة فى سياق اجتماعى وأيديولوجى أوسع. فكتاب الثقافة والمجتمع يستجلى تطور فكرة الثقافة من 1780 حتـى 1950. وفـى **الثورة الطويلة** يرسم وليامز مسار بزوغ المجتمع الحديث عبر الثورة الديمقراطية والثـورة الصناعية وثورة الاتصالات. وفى خاتمة **الثقافة والمجتمع والثورة الطويلـة** يفصح وليـامز عن مدخله المؤثر للثقافة حيث يعرفها لا باعتبارها مجموعة من الأعمال الفكرية والمتخيلـة فقط ولكن بوصفها طريقة كاملة للحياة. وفى كل أعماله يرى وليامز أن الثقافة كلمـة معقـدة للغاية وذات معانٍ عديدة متمايزة. وهذه المعانى يتم تعريفها فى إيجاز فـى كتـاب **كلمـات**

---

(١٦) Raymond Williams, *Culture and Society* (London: Chatto and Windus, 1958)

أساسية (1976) وتتراوح بين "السيرورة العامة للتطور الفكـرى، والروحـى، والجمـالي" مرورًا بـ "إنتاج وأشكال ممارسة النشاط الفكرى، وتحديدًا النشاط الفني"، وتنتهـى بتعريـف الثقافة باعتبارها طريقة فى الحياة.(١٧) .وقد قدم وليامز نقدًا بالغ الأثر للثقافة الرسمية المعتمدة بقوله إن معادلة أرنولد وليفيز للثقافة بالثقافة الرسمية "الرفيعة" ليس إلا واحدًا مـن المعـانى الممكنة، وهو معنى له أبعاد اجتماعية نخبوية لأنه يجعل إهمال قيمة كل ما تـستبعده خـارج نطاقها، فعلاً مشروعًا.

فبينما ركز الأدب الإنجليزى على تراث محدد من "الأدب العظيم"، اتخذت الدراسـات الثقافية من كل أشكال الثقافة موضوعًا لها. وبشكل أساسى كانت ثقافة الطبقة العاملة والثقافة الشعبية موضع اهتمامها فى سنواتها الأولى. وبينما كان ف. ر. ليفيـز و ك. د. ليفيـز والنقاد الماركسيون خلال الثلاثينيات، وكذلك مدرسة فرانكفورت فى فتـرة مابعـد الحـرب العالمية الثانية، قلقين بشأن ما اعتبروه الآثار المدمرة لـ "الثقافة الجماهيرية" وخاصةً السينما والرواية الشعبية، لم تفترض الدراسات الثقافية بشكل مسبق أن الثقافة الشعبية رديئـة، بـل اهتمت بالدور الاجتماعى والأيديولوجى لما هو شعبى فى تشكيل المعانى والقـيم والـذاتيات والهويات وفى إتاحة مجالات للتعبير عن مقاومة العلاقات الثقافية والاجتماعية السائدة . ومن أهم أبعاد تحدى الدراسات الثقافية لأشكال التراث النخبوى المعتمد فى مجال الأدب والفنـون والثقافة هو الاتجاه من فكرة موحدة حول الثقافة إلى فكرة قائمة على تعددية حـول ثقافـات تحكمها محددات اجتماعية مثل الطبقة، والنوع gender، والعرق والانتماءات العرقية. وقـد استتبع هذا التحول فى بؤرة الاهتمام تفكيكًا لذلك التقسيم الثقافى إلى رفيع ووضـيع، وكـشفًا للطبيعة المصطنعة لذلك التصنيف. واستتبع ذلك أيضًا اتجاهًا نحو ما هو شعبى، واعترافًا بأن الثقافة الشعبية أكثر تعقيدًا مما افترضت كثير من النماذج الماركسية .

وفى مجال الأدب، استهلّت الدراسات الثقافية التوجـه نحـو إدراج أشـكال الكتابـة المستبعدة وكتابات الجماعات المهمشة، مثل كتّاب الطبقة العاملة، والكاتبات والكتاب الملونين،

---

(١٧) Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana, 1976), p. 80.

فى المناهج التعليمية، ومن هنا خضع التراث الأدبى النخبوى فى الستينيات والسبعينيات على سبيل المثال، لانتقادات بسبب فشله فى إدراج كتابات الطبقة العاملة وثقافة الطبقة العاملة بشكل أعم، وشرعت الدراسات الثقافية فى استعادة كتّاب الطبقة العاملة المفقودين. ومنذ منتصف السبعينيات فصاعدًا ونتيجة للآثار الحاسمة التى تركتها النزعة النسوية وقضايا العرق على الدراسات الثقافية، تم توسيع هذا النقد ليشمل غياب كتابات المرأة والملونين.[١٨] وتدريجيًا لحق هذا التطور الدراسات الأدبية الأكثر تقليدية حيث تم توسيع المقررات الدراسية بحيث تشمل كتابات المرأة، وأشكالاً من الرواية الشعبية وآدابًا جديدة مكتوبة بالإنجليزية.

وكان ثمة جانب آخر هام لتأثير الدراسات الثقافية على دراسة الأدب ألا وهو تقويض الحدود بين الحقول المعرفية المختلفة وتأكيدها على الدراسات البينية. وفى نقضها للحدود القائمة بين الحقول المعرفية، اعتمدت الدراسات الثقافية على قضايا ونظريات ومناهج مستقاة من الدراسات الأدبية، والتاريخ وعلم الاجتماع، ودراسات الاتصال والسينما. ولذلك فقد الأدب امتيازه كوعاء للقيم الكونية العامة. مما أدى إلى قراءة النصوص الأدبية إلى جانب أنماط الكتابة الأخرى باعتبارها واحدة من بين عمليات ثقافية عديدة. فضلاً عن ذلك، لم ينصب الاهتمام على النصوص فقط ولكن على عملية الكتابة، والنشر، والتوزيع وجمهور القراء. وقد شكّل ذلك علامة على التحول عن نظريات "الأدبية" literariness باعتبارها سمة جمالية ثابتة ومعتمدة إلى "الأدبية" باعتبارها تصنيفًا اجتماعيًا يتم إنتاجه عبر ممارسات مؤسسات النشر والتعليم والنقد الأدبى. ففى الدراسات الثقافية، كما يذهب ميلنر فى كتابه **الأدب والثقافة والمجتمع** (1996)، "لا تعتبر "أدبية" الأدب خاصية لنمط معين من الكتابة لكنها بالأحرى دالة على الطرق التى يتم بها تداول أشكال مختلفة من الكتابة اجتماعيًا، سواء من قبل الكتاب أنفسهم أو القراء، أو الناشرين وبائعى الكتب، وهكذا دواليك" (ص 22) وقد اعتمدت الدراسات حول جمهور القراء على نظرية التلقى وامتدت إلى الرواية الشعبية ونوعيات

---

[١٨] انظر/ى على سبيل المثال:
Janet Batsleer, Tony Davies, Rebecca O'Rourke and Chris Weedon, *Rewriting Englsih: Cultural Politics of Gender and Class* (London: Methuen, 1985)

محددة من الجمهور، مثل النساء.[١٩] وهكذا، شهدت السبعينيات بدايات البحث فى أنماط بعينها من الرواية الشعبية وجمهورها القارئ، والذى عادةً ما يتم تمييزه على أساس النـوع. فعلـى سبيل المثال، أنتجت الدراسات الثقافية سلسلة من التحليلات لدور رواية المغامرات العاطفيـة romance fiction فى ترسيخ العلاقات الاجتماعية البطرياركية والدور الذى تلعبه قـراءة هذه الروايات فى حياة النساء.

ولم تتميز الدراسات الثقافية فى جامعة برمنجهام فى السبعينيات تحت إدارة ستيوارت هول، بالاهتمام بالسياق الاجتماعى فحسب ولكنها اهتمت أيضًا بالنظرية الثقافية. فقد تعاملـت كتابات الدراسات الثقافية مع مجال واسع مـن النظريـات والمنظِّـرين، فاعتمـدت علـى السيميولوجيا، والماركسية، والنسوية، والتحليل النفسى، وما بعد البنيوية، ونظريات الأعـراق والكولونيالية. (وقد شاركت دراسات السينما والاتصال فى هذا الاهتمام الجديد بالنظرية فـى أماكن أخرى فى بريطانيا: انظر على سبيل المثال مجلة **سكرين** *Screen*)[٢٠] وكان الـدافع وراء الاتجاه نحو النظرية هو مشروع الدراسات الثقافية الذى يجمع بين النقد والأيـديولوجيا والذى ركز على فهم دور الثقافة فى إعادة إنتاج علاقـات الـسلطة الاجتماعيـة، وخاصـة العلاقات القائمة على الاستغلال مثل العلاقات الطبقية، والجنسية والعرقية.

كما شكلت الماركسية البنيوية ممثلة فى لوى ألتوسير ونظريـة المفكـر الماركـسى الإيطالى أنطونيو جرامشى عن الهيمنة، مؤثرًا من أهم المؤثرات على الدراسات الثقافية فـى السبعينيات. فكان للكتب الصادرة عن مركـز الدراسـات الثقافيـة المعاصـرة، مثـل **فـى الأيديولوجيا** (1978) **والثقافة، ووسائل الاتصال، واللغة** (1980)، دورًا مهمًا فى التعريف

---

(١٩) بشأن نظرية التلقّى، انظر/ى:
Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1982) and Woldgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)

(٢٠) *Screen* (1969-), published by the Society for Film and Television, London; from 1990 onwards, by the Logie Baird Centre.

بتلك النظرية لدى قطاع أوسع من القراء.[٢١] لقد أسند كل من ألتوسير وجرامشى دورًا مهمًا للثقافة فى إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. وقد قام بيير ماشرى فى كتابه المهم **نظرية للإنتاج الأدبى** (1966) والذى نشر بالإنجليزية عام 1978، بالإفادة من نظرية ألتوسير حول أجهزة الدولة الأيديولوجية، ودورها فى احتواء الفرد باعتباره موضوع الأيديولوجيا فى الدراسات الأدبية.[٢٢] وصار ألتوسير وماشرى معروفين على نطاق واسع فى أقسام اللغة الإنجليزية من خلال كتاب تيرى إيجلتون **النقد والأيديولوجيا** (1976) وكتاب كاثرين بيلسى **الممارسة النقدية** (1980).[٢٣]

واكتسبت دراسة الأدب كمؤسسة فى إطار الدراسات الثقافية زخمًا عبر اشتباكها مع نظرية بيير بورديو عن رأس المال الثقافى، والتى طورها خلال دراسته لنظام التعليم الفرنسى. إذ يذهب بورديو إلى أن التعليم يتعلق باكتساب رأس مال ثقافى محدد طبقيًا بقدر ما يتعلق باكتساب المعرفة. لذا نجد أن أطفال الطبقات المتوسطة يتم تزويدهم بالمهارات الضرورية من أجل الوصول إلى ثقافة نخبوية أو ("رفيعة ") تميزهم عن الطبقات الدنيا.[٢٤] وقد أسهم هذا المنظور فى نقد التراث المعتمد من الكتابات الثقافية والأدبية. وهكذا أدى

---

(٢١) Centre for Contemporary Cultural Studies, *On Ideology* (London: Hutchinson, 1978); and *Culture, Media, Language* (London: Hutchinson, 1980).

(٢٢) انظر/ى:

Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Towards an Investigation', *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London: New Left Books, 1971); and Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (1966), trans. G. Wall (London: Routledge and Kegan Paul, 1978)

(٢٣) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London: New Left Books, 1976); Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Methuen, 1980).

(٢٤) انظر/ى:

Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passserson, *Reproduction in Education, Society, and Culture*, trans. R. Nice (London: Sage, 1990)

مشروع محاولة فهم الثقافة من منظور اجتماعى إلى التركيز على قراءة النصوص بصورة مختلفة وعلى دورة الإنتاج والاستهلاك الثقافى.[٢٥]

وبمرور الوقت أصبحت الأعمال التى تم انتاجها فى حقل الدراسات الثقافية فى السبعينيات، وخاصةً حول نظريات الأيديولوجيا والقراءة والتفسير، موضع قبول واهتمام. فتم تقديم مناهج تعليمية حول النظرية تدعو إلى طرق جديدة لقراءة التراث الرسمى المعتمد وتشجع على توسيع ذلك التراث وتفكيكه. وقد أفادت الدراسات الثقافية بدورها دراسات الأدب بأن وجهت الانتباه إلى أهمية عملية الإنتاج الأدبى، ودور المؤسسات الأدبية وجمهور القراء. فأفضت التحولات فى حقل الدراسات الإنجليزية إلى تقاربه مع بعض جوانب الدراسات الثقافية. وكما يقول ميلنر:

> وهكذا تراجع النقد الأدبى الموسوم بطابع ليفيز تدريجيًا وحلّت محله أنماط من الدراسات الأدبية أقل نزوعًا إلى التقليدية، وقد سعت هذه الأنماط إلى تحليل وشرح كيفية إنتاج الكتابة، وقراءتها، وتوزيعها وتبادلها. وتهدد الدراسات الأدبية بعد إعادة صياغتها على هذا النحو بأن تصبح جزءًا من ذلك المشروع الفكرى الأوسع الذى أصبح يعرف بصورة متزايدة باسم 'الدراسات الثقافية'، فإن كان التناقض بين الأدب باعتباره الآخر "المعتمد رسميًا" لما ليس أدبًا قد تلاشى، كما هو الحال بالنسبة للتناقض القديم بين الأدب والقصص الخيالية، أو ثقافة الأقلية وحضارة الجماهير، يصبح الأدب مجرد بضعة نصوص بين نصوص أخرى كثيرة، كل نص منها قابل للتحليل من حيث المبدأ وفقًا لإجراءات وعمليات فكرية مناظرة .[٢٦]

---

(٢٥) انظر/ى:

Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage, 1997).

(٢٦) Milner, *Literature, Culture and Society*, pp. 10-11.

ومن هنا يصبح الأدب إذا ما تناولناه من منظور الدراسات الثقافية عنصرًا واحدًا من عناصر دراسة القضايا الأشمل للثقافة والأيديولوجيا والتاريخ الثقافى. ولم تعد قضايا القيم الجمالية طليقة وكونية فى ظاهرها. كذلك أكدت الدراسات الثقافية على مجموعة من القضايا أوسع من تلك التى وجدت فى الدراسات الأدبية التقليدية القائمة على النص فقط، مثل دراسة الدور الاجتماعى والأيديولوجى للأشكال الأدبية الشعبية، وكذلك إثارة القضايا المتعلقة بجمهور القراء. لقد أعادت الدراسات الثقافية الأدب الرسمى المعتمد إلى سياق المجال الأوسع للنصوص وأشكال الكتابة التى يستبعدها ذلك الأدب. وخلال ذلك توسيع نطاق الأدب المعتمد نفسه وتغييره.

الأدب والسياق المؤسسى فى بريطانيا

جارى داي

ترجمة: **دعاء إمبابي**

تسعى هذه المقالة إلى استكشاف العلاقة الممتدة على مدار القرن العشرين بين النقد الأدبى (الدراسات الإنجليزية بوصفها مجالاً معرفيًا أكاديميًا) والجامعة، ودعواى هنا أن المطالب التى فرضتها الدولة على الجامعة كان لها أعظم الأثر فى تشكيل مفهوم النقد الأدبى. ففى بداية القرن ارتبطت دراسة الأدب فى بريطانيا بكونها وسيلة لدعم الاعتزاز بالهوية القومية وبكونها أداة لتصحيح التوجهات المادية للعصر.(١) وكلما أوشك القرن على الانتهاء يتزايد الشك فى مدى مقدرة "الأدب" على الاحتفاظ بمكانته هذه بوصفه شكلاً أرقى من أشكال الكتابة الأخرى، الأمر الذى أدى إلى نقل بؤرة الاهتمام من الأعمال المميزة – أى التراث الأدبى المعتمد – إلى دراسة التنوع الذى تتيحه الأشكال الثقافية المختلفة والعلاقة بينها. وعلى صعيد آخر تحدث هذه التغيرات فى سياق تحول دور الجامعة من كونها مؤسسة للتعليم الليبرالى الحر تهتم بتنمية الفرد إلى دور أكثر مهنية يعنى باحتياجات الاقتصاد.

منذ بدايات السبعينيات من القرن التاسع عشر تزايد الضغط على الجامعات من أجل توثيق أواصر علاقتها مع الصناعة، وهو الأمر الذى نتج عن المخاوف من النمو البطيء وارتفاع نسبة

(١) يمكن العثور على ملخص ممتاز لهذه التطورات فى كتاب:
Brian Doyle, *English and Englishness* (London: Methuen, 1998)
أثيرت قضية مماثلة حول الدراسات الإنجليزية فى أمريكا فى عمل به عدة إحالات مرجعية إلى نقاشات موازية قائمة فى إنجلترا، انظر/ى كتاب:
Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago: Chicago University Press, 1987).

المنافسة الأجنبية من ألمانيا على وجه الخصوص. ولاستيفاء هذه الحاجة تم إنشاء كليات مدنية فى المدن الصناعية مثل مانشستر وبيرمينجهام وليفربول. ويتلخص موقف الجامعتين الأقدم* من هذا التطور فى مقولة ج. س. ميلز: "ليس من المفترض أن تدرس الجامعات المعرفة المطلوبة لتعد الرجال كى يتمكنوا من كسب قوتهم، ولا تهدف الجامعة إلى إعداد محامين وأطباء ومهندسين مهرة فحسب، بل هدفها تخريج أناس يتمتعون بمقدرة ذهنية ومثقفين"،[٢] على أن يتحقق ذلك من خلال تدريس المواد التقليدية مثل الدراسات اليونانية والرومانية classics والرياضة البحتة والفلسفة. إلا أن الاستمرار فى تبنى وجهة النظر التى عبر عنها ميلز والتى شاعت فى منتصف القرن، لم يعد ممكنًا فى نهاية القرن عندما اشتد الضغط على الجامعات لكى تساعد بريطانيا فى سباقها مع الدول المنافسة لها. فعلى سبيل المثال تحدى هربرت سبنسر الفكرة القائلة بأن دراسة الكتاب الكلاسيكيين سمة من سمات الشخص المتحضر، فالعلوم، فى رأيه، هى التى تجعل الحضارة أمرًا ممكنًا.

ففى الوقت الذى كان يطلب فيه من الجامعات أن تطور روابط وثيقة مع الصناعة، مضت الخطى حثيثةً فى اتجاه دعم الإنجليزية بوصفها مجالاً أكاديميًا. وفى القرن التاسع عشر حدث تحول من تدريس الإنجليزية فى إطار درس البلاغة – أى دراسة كتاب مشهورين بوصفهم نماذج لأساليب الكتابة المختلفة – إلى تدريس الإنجليزية بوصفها تاريخًا ثقافيًا، فى حين أخذ الاتجاه الأول المنشغل بالآداب الرفيعة يؤكد "السلطة الأخلاقية للأدب العظيم" ويبين "الإيمان بتأثيره على الارتقاء بإنسانية الإنسان"، وافتراض أن هذا التأثير يمكِّن من مواجهة القوى الخبيثة فى مجتمع

---

*المقصود جامعتا أكسفورد وكمبريدج.

(٢) J.S Mill, 'Inaugural Address Delivered to the University of St. Andrews, 1 February 1867' in John M. Robson (ed.), J.S Mill: *Collected Works*, vol. XVIII (Toronto: University of Toronto Press, 1977), pp. 139-186 (p. 147).

سريع التغير(٣). تعكس وجهتا النظر هاتان، بشأن تدريس اللغة الإنجليزية، العلاقة المتناقضة مع المجتمع الحديث. فمن ناحية تعمل الإنجليزية بوصفها وسيلة لتوحيد الأمة وزيادة الإنتاج، وهى من الناحية الأخرى خطابُ يدين الأضرار التى تسبب التصنيع فيها. ويعد إقرار الدراسات الإنجليزية بوصفها تاريخًا ثقافيًا لمادة جامعية وأساسًا للمناهج المدرسية جزءًا من عملية أوسع تمت من أجل تعميق الاعتداد بتراث الأمة؛ فقد ظهر الأدب الإنجليزى مثله مثل المعرض القومى للبورتريهات (1896) وقاموس الشخصيات القومية (1885-1900) بوصفه مفهومًا رمزيًا محوريًا لثقافة مشتركة يُراد لها أيضًا أن تكون حافزًا على تحسين الأداء الاقتصادى.(٤) تكمل هذه النظرة للإنجليزية التى وجدت أبلغ تعبير عنها فى تقرير نيوبولت (1921)، إحدى المقولات التى صيغت لتبرير تضمين الاقتصاد فى المناهج الجامعية، ألا وهى أن دراسة الاقتصاد من شأنها المساعدة على علاج الانقسامات الاجتماعية التى ظهرت بشكل مؤلم فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وجاءت آراء الاقتصادى ألفريد مارشال من جامعة كيمبردج على نفس المنوال، إذ قال إن دراسة الاقتصاد تمكّن الطلبة من رؤية المشكلات من منظور كل من العمالة والإدارة، الأمر الذى يجعل كل منهما فى موقعه الصحيح فى مجال الصناعة فيتمكن من التعامل بنجاح مع النزاعات المحتملة.

---

(٣) D.J. Palmer, *the Rise of English Studies: An account of English study of English Literature From its Origins to the Making of the Oxford English School* (London: University of Hull and Oxford University Press, 1965), p.15; cf. Stanley Leathes, "The Teaching of English at the Universities", *English Association Pamphlet 24* (1913), p.6.

(٤) Doyle, *English and Englishness*, p.18.

ويتزامن إدراج الاقتصاد فى الجامعة بوصفه مجالاً للدراسة والبحث مع إدراج الدراسات الإنجليزية.[٥] فعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين المادتين ظهر كل منهما بوصفه وسيلة من وسائل تحقيق الوحدة الاجتماعية، وفى هذا الصدد يمكن اعتبارهما استراتيجيات تم تصميمها لمواجهة انتعاش التيارات السياسية الاشتراكية مع بدايات القرن. وهكذا بدت الدراسات الإنجليزية التى أنشئت كبديل للسياسات الانقسامية للاشتراكية، وكأنها تعبير غير سياسى عن الثقافة الموحدة، مما أدى إلى فشلها فى إدانة الآثار السلبية للتصنيع وضعف قدرتها فى إنجاز ذلك: وهكذا قصُرَ المجال الأكاديمى الجديد "عن الارتقاء بإنسانية الإنسان" لانفصاله عن مفهوم أوسع للنظام الاجتماعى.

كانت الأسس التى استلهمتها الحاجة لتبرير دراسة الإنجليزية دراسةً أكاديمية هى مبادئ التعليم الليبرالى، الأمر الذى يعنى أنها بالتأكيد لم تتأسس بنيِّة نقد الرأسمالية. وإضافة إلى ذلك ظل الدفاع عن درس اللغة الإنجليزية فى بداية القرن العشرين قائمًا بأسلوب القرن التاسع عشر، وكأنه محاصر فى إطار درس "الآداب الرفيعة"، مما يفسر شكوى تيليارد من أن "الاتجاه الغالب" فى كمبريدج قبل إقرار الجامعة منح درجة التخصص فى اللغة الإنجليزية (1917) "كان قائمًا على الثرثرة والمبالغة فى استخدام المحسنات البديعية فى الوصف والمديح غير المحدد".[٦] كان هذا أيضًا هو الاتجاه السائد فى أكسفورد، حيث كان البعض يميل إلى اعتبار والتر راليه الذى ساعد فى تأسيس كلية اللغة الإنجليزية هناك (1908) مغرمًا بالفن أكثر من كونه أكاديميًا نتيجة لانعدام

---

[٥] العمل الذى يفحص بالتفصيل العلاقات التاريخية بين الأدب والاقتصاد هو كتاب :
John Guillorty, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon and Formation* (Chicago: Chicago University Press, 1993).
انظر/ى أيضًا: Marc Shell, *Money Language and Though: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era* (Baltimore: Johns Hopkins University Press,1982).

[٦] E.M. Tillyard, *The Muse Unchained* (London: Bowes and Bowes), p.84.

ثقته فى جدوى الامتحانات الدراسية، وإهماله الواضح للدراسة البحثية. ففى كلتا الجامعتين أصبحت اللغة الإنجليزية لاحقًا تعرف جزئيًا بصفتها نقيضًا للولع المفرط بالفن أو العاطفية الزائدة [فى تناوله].

أما آى. إى. ريتشاردز الذى يعد مسئولاً بقدر كبير عن إعداد ورقة امتحان النقد التطبيقى فى امتحان التخرج من كمبريدج سنة ١٩٢٦ فتمثل أعماله فى مجملها مدخلاً موضوعيًا إلى دراسة الأدب. وقد نتج هذا التوجه الجديد جزئيًا عن الوعى المتزايد بإسهام العلوم والتكنولوجيا فى تحقيق انتصار إنجلترا فى الحرب العالمية الأولى، وهكذا جاءت نصيحة إزرا باوند إلى الشعراء "بأخذ أساليب العلماء فى الاعتبار" فى سياق تسوده "عبادة التكنولوجيا فى بريطانيا".(٧) وتبيّن كتابات ريتشاردز كيف بدأت القيم العلمية والبيروقراطية تتسرب إلى دراسة اللغة الإنجليزية: ففى المقام الأول أصبح التركيز تركيزًا إمبيريقيًا على العمل فى حد ذاته لا على رؤية القارئ له، وفى المقام الثانى جاءت دعوى ريتشاردز بوجود رد فعل موضوعى للعمل منفصل عن التفاعل الشخصى معه لكى تقلل من أهمية ما يعنيه هذا العمل لفرد بعينه. لذا يمكن اعتبار هذا الرأى السابق امتدادًا لمذهب ت.س. إليوت الشهير الذى ينادى بالتجرد من الذاتية، وهو الذى يظهر بوضوح فى مقولته الشهيرة: "ليس الشعر تعبيرًا عن شخصية المبدع بل هروب من هذه الشخصية".(٨) وجاءت هذه المقولات متوائمة مع أساليب الإنتاج المتبعة فى الشركات الرأسمالية الكبيرة مثل شركة فورد، ومع المنظمات البيروقراطية الضخمة المميّزة للحداثة.

ولقد شهدت السنوات الواقعة بين الحربين العالميتين تعزيزًا إضافيًا للعلاقة بين الجامعات والصناعة بالإضافة إلى ازدياد عدد الطلبة بالجامعات من حوالى 40 ألفًا فقط فى منتصف

---

(٧) Ezra Pound, 'Rhythm and Rhyme', in Peter Jones (ed.), *Imagist Poetry* (Harmondsworth: Penguin, 1976)pp.133-134 (p. 132); and Michael Sanderson, *The Universities and British Industry: 1850-1970* (London: Routledge, 1972), p. 235.

(٨) T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1932 and 1951) p.21.

العشرينيات إلى ما يقرب من ٥٠ ألفًا فى الثلاثينيات من القرن نفسه. وأدت هذه التغييرات إلى تكثيف أشكال التوتر القائم فى الدراسات الإنجليزية بدلاً من تطويرها فى اتجاهات جديدة. ويعد ف. ر. ليفيز من أهم أعلام هذه الفترة، حيث بدا مطابقًا لطراز المحاضرين الذى تحدث عنه تقرير نيوبولت: أى صاحب الرسالة المنوط "بفطام" الناس من تلك "المجلات المثيرة" بتقديمهم إلى ما يحويه الأدب الإنجليزى من جمال"،[٩] ويرى ليفيز أن الجامعة إحدى رموز المسيرة الثقافية التى "يتعين عليها وقف الانسياق الأعمى وراء التطورات المادية والميكانيكية والسيطرة عليه وعلى ما يترتب عليه من آثار على الإنسان".[١٠] لقد جسد الأدب الإنجليزى هذا النهج كما أضفى على الحياة معنى يفتقده الوجود الحديث، فبالنسبة إلى ليفيز كانت الإنجليزية أداة للتمرد على الفقر الروحى والثقافى الذى ساد الأمة من جراء الثورة الصناعية.

غير أن مفهوم ليفيز جسّد قيم نظام يتجه بشكل متزايد نحو التكنوقرطية، وإن بقى محافظًا اجتماعيًا ، فقد جاءت دعواه المطروحة فى ظل سياق استمرار زيادة أعداد الطلبة الملتحقين بالجامعات لتقول بأن الأقلية فقط هى القادرة على تذوق الأدب حق التذوق، وكأنه بذلك يبرر الفروق الاجتماعية والتراث الطبقى. وتنشأ هذه العلاقة المتناقضة فى أعمال ليفيز بين النظام الاجتماعى ورؤيته للأدب من صراع فى نقده الأدبى بين القيم الإنسانية والقيم الأخلاقية، أى بين الأدب بوصفه قوة أخلاقية وثقافية عاملة فى المجتمع من ناحية، والأدب بوصفه أداة للدراسة المتخصصة يتولاها الخبراء فى الجامعة من ناحية أخرى. ويرجع أصل هذا النزاع إلى الجدل القائم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حول ما إذا كانت الدراسات الإنجليزية مادة أكاديمية قائمة بذاتها أو أنها "مجرد ثرثرة عن {الشاعر} شيللي" حسب تعبير أ. فريمان

---

(٩) انظر/ى النقاش الذى عرضه هذا التقرير:.
The Teaching of English in England: Being the Report of the Departmental Committee Appointed by the President of the Board of Education to Inquire into the Position of English in the Education System (London: HMSQ, 1921), p. 148, pp. 149-150.

(١٠) [1] F.R. Leavis, *Education and the University* (London: Chatto and Windus, 1943), p.16.

الشهير. غير أن الرأى القائل باستقلال الدراسات الإنجليزية بوصفها مجالاً دراسيًا لا يقل شأنًا عن الدراسات الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) أو فقه اللغة التاريخى والمقارن (الفيلولوجيا) قام على أساس صلة الدراسات الإنجليزية بالتاريخ وكونها "تدريبًا منهجيًا للخيال ولطاقة الإنسان على التعاطف، ولفطرته الطيبة وحسه الأخلاقي".[١١] وهكذا جاء هذا الاتجاه الفكرى لكى يبرر وجهة النظر القائلة بأن الدراسات الإنجليزية تلعب الدور الأكبر فى الحياة الثقافية للأمة.

ولقد تبنى ليفيز هذه الفكرة، غير أن بعض جوانب اللغة التى استخدمها تكشف مدى انغماس الدراسات الإنجليزية فى أشكال من الخطاب ربما تتعارض معها على مستوى القيم، ومن ذلك على وجه الخصوص استخدامه مفردات ذات إيحاءات تُحيل إلى مفردات الإدارة العلمية التى بلغ تأثيرها أوجه فى بريطانيا فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، عندما كان ليفيز ينجز كتاباته فى النقد الأدبى. والمقصود هنا بالإدارة العلمية هذا الاتجاه الذى صممه فريدريك وينسلو تايلور بهدف رفع الإنتاجية، حيث وضع تايلور أهمية كبيرة على تدريب العمال والإشراف عليهم مع اعتبارهم وحدات للإنتاج لا بشرًا لكل منهم شخصيته المستقلة. وهنا يظهر أثر مفهوم الإدارة العلمية على ليفيز من حيث التعامل مع النقد الأدبى على أنه نوع من أنواع الإنتاج، ومن حيث القيمة التى يضفيها على التدريب،[١٢] إذ يعتبر ليفيز النقد الأدبى "إنتاجًا لقصيدة من العلامات السوداء على الصفحة" أما الهدف من التدريب فهو "تحسين أدوات الفرد ومعداته وكفاءته من موقعه كقارئ".[١٣] وتتعارض هذه المصطلحات مع مفهوم ليفيز عن الإبداع الإنسانى من حيث وضعه فى خدمة الإنتاج الآلى بدلاً من التجدد الثقافى.

---

١١ John Morley, 'The Study of Literature', *Aspect of Modern Study, Being University Extension Addresses* (Oxford: Clarendon, 1889), p.63.

١٢ أناقش هذه القضية فى كتابي:
Re-reading Leavis: 'Culture' and Literary Criticism (Basingstoke: Macmillan, 1996).
انظر أيضًا كتاب: Guillory, *Cultural Capital*, pp. 134-175

١٣ F.R. Leavis, *The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought*, (London: Chatto and Windus, 1975), p.36; and *How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound* (Cambridge: Minority Press, 1932), p.73.

وهكذا تعنى الصلات المتعددة بين النقد الأدبى الذى يمارسه ليفيز ومفهوم الإدارة العلمية أن قيمة الدراسات الإنجليزية لا يمكن أن تتعارض ببساطة والقيم التى يتضمنها الاقتصاد.[١٤] بالإضافة إلى ذلك تفرض استفاضة ليفيز فى شرح المفردات المهنية للدراسات الإنجليزية مسافة تفصلها عن الانغماس فى الاهتمامات الاجتماعية الأوسع، وبدلاً من إضفاء صبغة الرسالة الثقافية عليها أصبحت فكرة الأدب الإنجليزى بصفتها معبرًا عن الهوية القومية تضفى المشروعية على الدراسات المهنية، الأمر الذى يعكس علاقة جديدة بين الجامعة والمجتمع. ففى السابق كانت الجامعات تطرح تعليمًا متحررًا يتناسب مع تأهيل من يدخلها من طلبة موسرين لشغل الوظائف العليا فى الحكومة والكنيسة والخدمات المدنية. ولكن مع حلول الثلاثينيات من القرن العشرين تطلبت الصبغة العلمية الفنية للصناعة وجود خريجين من دارسى التجارة والإحصاء والإدارة الصناعية، لم يعد مطلوبًا من الجامعة الارتقاء بالمجتمع حضاريًا بل تحسين أدائه الاقتصادى. غير أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الدراسات الإنجليزية قد انفصلت تمام الانفصال عن هذا التطور حتى على المستوى العملى، فقد وظفت عديد من الشركات خريجى أقسام الدراسات الإنجليزية فى مناصب المديرين؛ لاعتقاد هذه الشركات بأن افتقار هؤلاء الخريجين لتدريب محدد فى مجال النشاط التجارى من شأنه أن يجعلهم أقدر على مواجهة متطلبات التنظيم الحديث من نظرائهم خريجى كليات التجارة، وهكذا حل مفهوم الدراسات الإنجليزية بوصفها مؤهلاً وظيفيًا محل الدراسات الإنجليزية بوصفها تقديرًا للتجربة الإنسانية.

كما جاء التوسع فى التعليم العالى كجزء من الاستقرار الذى انبنى بعد سنوات الحرب العالمية الثانية حول دولة الرفاه و ما قطعته من وعود بإتاحة الفرص فى المجتمع البريطانى. وبالنسبة للدراسات الإنجليزية جاء هذا التحول ليعنى محاولة فهم الثقافة الشعبية بدلاً من استبعادها على أساس دونيتها المزعومة أمام لثقافة 'الرفيعة '. فبدأ تأثير ليفيز فى الانحسار أمام المد القادم من ناحية ريموند ويليامز وريتشارد هوجارت اللذان زادت أهميتهما. فقد كانا ناقدين عملا على

---

١٤ Guillory, *Cultural Capital*, pp.269-339.

توسيع أفق مصطلح 'الثقافة' كى يشمل وصف أسلوب معين للحياة يهاجم بشراسة المفهوم النخبوى للفن 'الرفيع'.[١٥]

ومواكبةً لهذه التطورات اتجهت الجامعات الجديدة (التى تأسست فى الستينيات من القرن العشرين) إلى تجاوز البنية الصارمة للأقسام القائمة فى الجامعات الأقدم. وفى مقابل الشهادة التقليدية ذات التخصص الواحد التى كانت تمنحها الجامعات القديمة أخذت جامعتا إسكس وساسكس تمنح شهادات متعددة التخصصات لكى تدعم الدراسات البينية الجامعة لأكثر من تخصص. أما بالنسبة للدراسات الإنجليزية فلم يعد الشاغل ما إذا كانت الأعمال الأدبية ترقى لمستوى قبولها جزءًا من التراث الأدبى المعتمد أم لا، بل اتجه الاهتمام إلى التعامل مع الأعمال الأدبية فى سياقها الاجتماعى والتاريخى، وأخذت الجامعات الجديدة تلعب دورها فى العملية الأوسع نطاقًا التى تعنى بالتحرر الاجتماعى.

غير أن بيتر سكوت يرى أن الجامعات الجديدة ساهمت- كل على طريقتها – فى تكرار مذاهب الجامعات التقليدية. أصبحت الجامعات الجديدة موضع انتقاد لأن مقرراتها الدراسية المؤهلة لدرجة الليسانس لم تدعم الإنتاج الصناعى بشكل كافٍ ولا مباشر، أما مقررات الدراسات العليا فاتُهمت بأنها "فى أفضل الحالات لا تفيد الصناعة فى شيء، وفى أسوئها، تشكل معوّق يحول دون الدخول فى هذا المجال".[١٦] وقد ظل توفير العمالة الماهرة منوطًا بكليات العلوم التطبيقية، رغم أن توفير العمالة هذا كان السبب أصلاً فى التوسع فى التعليم العالى فى الستينيات من القرن العشرين. وهكذا لم يصاحب المسعى الديمقراطى لإتاحة المزيد من الفرص تغييرًا فى المدخل المتبع فى التعليم الذى ظل منقسمًا إلى دراسة أكاديمية وأخرى مهنية. وعلى الرغم من أن

---

١٥ للرجوع إلى نقاش عن إعادة تعريف معنى "الثقافة"، انظر/ى الفصل الخاص بالدراسات الثقافية من هذا الكتاب.

١٦ *The Flow into Employment of Scientists, Engineers and Technologists* (London: Committee for Monitoring of National Development 3760, 1968), p.35.

الجامعات الجديدة كانت تنتقد مفهوم الثقافة 'الرفيعة' فى المواد التى كانت تدرسها، فإنها على المستوى المؤسسى العام استمرت فى تعزيز الانقسامات الاجتماعية التى كان مفهوم الثقافة 'الرفيعة' تعبيرًا عنها. وقد سعت معظم الجامعات الجديدة إلى تأكيد الصلة بين التعليم العالى والوظائف النخبوية،[١٧] ولم تذهب أية جامعة بريطانية فيما ذهبت إليه جامعة واريك "فى تصميمها على إقامة علاقة وطيدة بين الصناعة والتجارة" مع اعتبار "التعاون البحثى مع الصناعة جزءًا أساسيًا من برنامجها".[١٨]

أشار سكوت إلى أن "الجامعة، رغم عراقتها المفترضة، ما هى إلا مؤسسة حديثة".[١٩] فعلى المستوى العملى لم تتأسس سوى ثمانى عشرة جامعة قبل وفاة الملكة فيكتوريا، فى حين تأسست إحدى وستون جامعة فى الستينيات من القرن العشرين. كما أن العلاقة المتبادلة بين طبيعة الاقتصاد والتوسع فى إنشاء الجامعات له أثر واضح على ما يجب أن تكون عليه الجامعة ونوع المواد الذى يجب أن تدرسه. فمع حلول نهاية الستينيات كانت أعداد أقسام الدراسات الإنسانية مثارًا للقلق لما "تمثله من خطر محدق بمستقبل الصناعة".[٢٠] بالإضافة إلى ذلك بدا أن تمرد الطلبة فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات ذو صلة ولو جزئية بالمواد التى يدرسونها مثل علم الاجتماع. هكذا لم تخفق الجامعات فى توفير كوادر الخريجين التى كانت تحتاجها الصناعة فحسب، بل إنها أخذت تنتج طلبة يتبنون مواقف نقدية من قيم الرأسمالية. وأدى هذان العاملان

---

١٧ Peter Scott, *The Meaning of Mass Higher Education (*Buckingham: Open University Press, 1995), p.118.

١٨ *Reports of the Vice Chancellor*, University of Warwick 1965-68 (Warwick: University of Warwick Publications, 1969) p.12.

١٩ Scott, *The Meaning of Mass Higher Education*, p.118.

٢٠ *The Bosworth Report: Graduate Training in Manufacturing Technology* (London: HMSQ, 1970), p.9.

فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين إلى إصلاح الجامعات، وقد بدأ هذا الإصلاح سنة ١٩٨١ مع مقدم رئيسة الوزراء مارجريت تاتشر التابعة لحزب المحافظين بخفض حاد فى الدعم المالى الذى كانت تحصل عليه الجامعات.

أما من الناحية المنهجية فقد كان انتشار الأفكار التى تضمنتها كتابات تيرينس هوكس وكاثرين بيلسى وآخرين، يعنى أن ممارسة النقد الأدبى التطبيقى بصورته التقليدية يُستبدل بها ممارسة نقدية جديدة.[٢١] فلم يعد الناقد يتأمل العمل وينتجه، بل وانتهى دوره فى تحديد موقع العمل من التراث ليصبح دوره فتح العمل أمام التاريخ، كما استبدل بتقييم العمل استخدامه كجزء من سياسات المقاومة. وفى الوقت الذى أعلن فيه أتباع النظرية النقدية انفصالهم عن الماضى كانت السيدة تاتشر تعلن نهاية هذا الإجماع الشعبى الذى ساد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. لذا يستحيل هنا فصل نشوء النظرية النقدية عن نمو السوق الحر أو عزلها عن العلاقة المستمرة بين الدراسات الإنجليزية والاقتصاد؛ لذلك نجد أن لغة الاقتصاد تتخلل خطاب النظرية النقدية. وهذا صحيح بشكل عام، فعلى سبيل المثال نجد دريدا يعلق واصفًا اللغة بأنها دائمًا "مشكلة تتعلق بالاقتصاد والاستراتيجيات"، ولكن يمكن الإشارة إلى أمثلة أكثر تحديدًا من ضمنها الصلة بين هجوم النظرية النقدية على وحدة النص وانفلات الاقتصاد من أى تقنين أو ضوابط، وفكرة حرية حركة المعانى المنعكسة على حرية حركة قوى السوق.[٢٢]

---

٢١ كان تيرينس هوكس المحرر العام لسلسلة New Accents التى كانت تعد مسئولة فى المقام الأول عن الإعلان عن هذه الطريقة النقدية، انظر/ى على سبيل المثال كتابه:

Structuralism and Semiotics (London: Methuen, 1977)

أو كتاب كاثرين بلزي:

Critical Practice (London: Methuen, 1980)

٢٢ Jacques Derrida, *Writing and Difference,* trans. Alan Bass (London: Routeledge, 1998), p.282.

أضف إلى ذلك أن المنطق الموجه للتمويل الأكاديمى يملى ضرورة تنافس المؤسسات بين بعضها البعض للحصول على أموال لتغطية أبحاثها، فعلى مدار العقدين الماضيين خضعت الجامعات بشكل متزايد لسيطرة سياسية أكثر تشددًا، ونظم لمراجعة حساباتها وتقويمها رسميًا. وفى سنة 1992 بلغت هذه التطورات ذروتها بتكوين نظام موحد للتعليم العالى ليحل محل التقسيم المزدوج فى الماضى بين الجامعات والمعاهد الفنية التطبيقية، الأمر الذى دشن عصر وصول التعليم العالى للجماهير، مما حول التعليم الجامعى إلى سلعة يمكن الاستثمار بشرائها. وإضافة إلى ذلك فإن تطور الشهادات الجامعية إلى الشهادات القائمة على أساس اختيار مجموعة من "الوحدات" الدراسية – وهو التطور الذى يوضح مدى الالتزام باختيار الطالب – يختلف عن الشهادة التقليدية من حيث حرية الطالب فى تصميم إطار تخصصه، حتى وإن صعُب التوفيق بين هذا التطور وضرورة حصول كافة طلبة الدراسات الإنجليزية على قدر مشترك من المعارف.

يمكننا القول إن الدراسات الإنجليزية أصبحت أكثر ديمقراطية بمقدار ما توفره من تنوع الكتابات المتاحة للدراسة والتحليل، وأدى تأثير النظرية النقدية، الفرنسية فى الأساس، إلى تسييس الدراسات الإنجليزية حيث تُفسر النصوص على أنها انشقاق عن النظام السائد. وقد لا يكون الاختلاف بين المدخلين التقليدى والنظرى بالضرورة خلافًا على المحتوى بل فى بؤرة الاهتمام حيث إن كلا المدخلين يقومان على أساس معارضة الفكر السائد فى المجتمع. فالهجوم الذى توجهه الدراسات الإنجليزية على النهج التقليدى يصادق بنفس القدر على تجربة الزمن الجديدة فى المجتمع ما بعد الصناعى الذى يصفه سكوت "بالحاضر الممتد".[٢٣] إن التسلسل المعروف للماضى ثم الحاضر فالمستقبل قد تخطاه الحضور المتنامى للوسائل التكنولوجية فى التدريس والتعلم مثل مسجلات الفيديو والشبكة الإلكترونية.

---

٢٣ Scott, *The Meanings of Mass Higher Education*, p.157.

وكما نمت الجامعات كمًّا وزادت تعقيدًا فإن الثقافة الأكاديمية بدأت فى التخلى عن موقعها أمام الثقافة الإدارية، الأمر الذى أدى إلى تصدير الممارسات التجارية إلى الجامعات. فعلى سبيل المثال تم تصميم نظم للتقييم مثل تمرين تقييم الأبحاث ARE البريطانى لكى يجعل الأكاديميين أكثر إنتاجية، ذلك إلى جانب التوفير فى الرواتب المدفوعة بتعيين أكاديميين بعقود مؤقتة أو على أساس العمل جزء من الوقت. كما أثرت ثقافة الإدارة على طرق التدريس والتقييم من حيث توفير نظم التعلم عن بعد والنقاط الدراسية credit، وكلا النظامين من شأنهما إضعاف العلاقة بين الطالب والمؤسسة. إن نظام التدريس فى مجموعات دراسية وهو النظام الذى مورس فى جامعة كيمبردج فى زمن ليفيز وسمح له بممارسة النقد الأدبى كشكل من أشكال "التعاون الإبداعي" قد استبدل به منظومة كاملة تختلف تمام الاختلاف، تشجع الطالب على تطوير مهارات تتسق مع ما أسماه سكوت بالاحتياج لتبيان "المشروع الفردى والتطبيق الاجتماعي".[٢٤] لذا لا عجب فى شروع بعض من يكتبون عن الإدارة فى اقتباس أفكار أصحاب النظريات ومصطلحاتهم، حيث يعكس هذا مدى مصادقة النقد الأدبى على قيم التجارة، لأنها فى النهاية ذات أثر واضح على الجامعة حتى وإن كانت تسعى إلى معارضتها.[٢٥]

---

٢٤ المرجع السابق، ص. ١٨٦.

٢٥ Paul Bate, *Strategies for Cultural Change* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1995).

التحليل النفسى والنقد

النقد الأدبى واتجاهات التحليل النفسى

رينر إميج

ترجمة: فاتن مرسي

يشكل القصَّ عنصرًا مشتركا واضحا بين التحليل النفسى والأدب. فلقد سمى أحد المرضى النفسيين الأوائل التحليل النفسى بـ "العلاج بالكلام" وذلك قبل ستين عامًا من تأكيد جاك لاكان على التشابه بين اللاوعى وبنية اللغة.[١] وتنتج أغلب طرق التحليل النفسى "نصوصًا" كما تستخدم أنواعًا مختلفة من "النصوص" كالأحلام و القصص وزلات اللسان، والنكات بل والأعراض الجسدية التى تساعد المحلِّل النفسى على فحص الأمراض النفسية. ولقد رأينا كيف استخدم فرويد الأساطير اليونانية (وعلى رأسها أسطورة أوديب وأسطورة نرجس) لبلورة آرائه الأساسية فى التحليل النفسى. فيما قام يونج بدراسة قصص الأطفال والحكايات الشعبية وإخضاع الأديان الشرقية والغربية القديمة بل حتى علم الخيمياء للفحص والدراسة. والملاحظ أن أيًا منهما لا يفرق بين الحكايات التى يرويها المرضى الحقيقيون والحكايات التى نتوارثها عبر الأدب والثقافة. ولقد استمر هذا التوجه حتى نهاية القرن العشرين، كما هو واضح فى تحليل لاكان لقصة إدجار آلان بو "الرسالة المسروقة" "The Purloined Letter". وفى النهاية، أصبحت "نصوص" التحليل النفسى نفسها موضوعًا للنقد الأدبى وذلك على النحو الذى رأيناه فى كتابات إبراهام Abraham وتوروك Torok اللذين قاما بتحليل دراسة فرويد للحالة المرضية المعروفة بـ "الرجل الذئب".[٢]

---

(١) Sigmund Freud and Joseph Breuer, 'Fräulein Anna O.' (1895), in *Studies on Hysteria*, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, *Pelican Freud Library*, 15 73-vols. (London: Penguin, 973-85), vol. III, pp. 102 (p. 83).
انظر/ى أيضاً:
جميع الاقتباسات من أعمال فرويد مأخوذة عن *Pelican Freud Library*
Jeffrey Berman, *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis* (New York: New York University Press, 1985).

(٢) Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trans. Nicholas Rand, Theory and History of Literature Series (Minneapollis: University of Minnesota Press, 1986).

ويعتمد التحليل النفسى على النصوص التى يفحصها، وتجمعه بالأدب إبداع الصور والتعبيرات والمنطق الشعرى الذى ينظِّمها، والعلاقات التى تحكم عناصر بنيتها السردية، بل وتشترك مع الأدب أيضًا فى توفرّه على نظرية للتفسير. وغالبًا ما تسقط نظرية التفسير فى التحليل النفسى فكرة وجود أصل للأعراض المرضية (سواء فى الواقع الإمبيريقى أو المستوى الميتافيزيقي) وتستبدل بهذا الأصل "نصوصًا" أخري؛ أو صدمات نفسية سابقة أو صورا وقصصا تنتمى للنماذج الأصلية archetypal وثيقة الارتباط بالأساطير. ومن ناحية أخرى نجد أن نظريات التحليل النفسى تستخدم مصطلحات أدبية فى دراسة موضوعاتها، مثل البنية الشعرية للأحلام أو دراما مشاهدها المتسلسلة وما يتولّد منها من حكايات. وأكثر من ذلك، فإن هذه التحليلات قد ألهمت كتابة عديد من النصوص التى تنتمى لأجناس أدبية مختلفة؛ نذكر منها شعر سيلفيا بلاث Sylvia Plath الذى كُتِبَ بتأثير من الدراما النفسية لهيتشكوك ورواية **الفندق الأبيض** *The White Hotel* ل د.م. توماس D.M. Thomas وأعمال الكاتبة أنجيلا كارتر Angela Carter.

وسوف نقدم فيما يلى نظرة عامة لاتجاهات التحليل النفسى التى أثرت فى النظريات الأدبية. كما سنقوم بعرض النصوص النظرية الأساسية التى أسفرت عنها تلك الاتجاهات فى علاقتها باستراتيجيات إنتاج هذه النصوص وذلك بغرض التوصل، فى النهاية، إلى تحديد اتجاهات التحليل النفسى فى علاقته بموضوع النصيَّة.

سيجموند فرويد (١٨٥٦ – ١٩٣٩)

والاتجاهات الفرويدية

لا يمكن لنا أن نتخيل اليوم مدى الأذى الذى ألحقته نظريات فرويد وخاصة عمله **تفسير الأحلام** *The Interpretation of Dreams* فى العلوم التجريبية والوضعية. بالرغم من أن هذا العمل كان فى جزء منه مؤسسا على نماذج فسيولوجية تتعلق بالجداول streams والسدود blockages (و هى صور تجد ما يقابلها فى أسلوب الكتابة الحداثى فى الأدب

المعروف بتيار الوعي) فإنه أدى أيضًا إلى ربط هذا التخصص الوليد ببعض البدع المعاصرة له، مثل الاتجاهات الروحانية والصوفية. وأخيرًا فلقد أعلن هذا الكتاب صراحة عن كونه مدين بالفضل لتقاليد الحكى والتحليل الأدبى للنصوص. ولأسباب ليست لها صلة بالأغراض العلاجية المباشرة، يقوم فرويد بوصف الأحلام فى علاقتها بالزمن مشيرًا إلى أصول خواصها التى تنبع من أزمنة سحيقة يصعب تحديدها ومنها ما يتعلق بعمليات التكثيف والإزاحة، وهما عنصران أساسيان فى الأحلام. ويستخدم عالم اللغويات رومان ياكوبسون هذين المصطلحين فى مقاله "عنصران للغة ونوعان من اختلال وظائفها" (1956) "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" حيث يساوى هذين العنصرين بالاستعارة والكناية.(٣) ولقد أصبحت هذه المعادلة فيما بعد من مبادئ التحليل الأدبى البنيوى. ولقد ركز ليونيل تريلنج Lionel Trilling على تقاطع التحليل النفسى والأدب وذلك عام ١٩٤٧ عندما كتب: "إن علم النفس الفرويدى يجعل الشعر مكونًا أساسيًا من مكونات العقل"، فيما سمى التحليل النفسى "بعلم المجاز science of tropes من حيث علاقته بسائر الصيغ المرتبطة بالمجاز كالمجاز المرسل والكناية".(٤) أما الأثر الجمالى لمبدأ عدم تقيد الأحلام بالزمن، فنجده قد تحول إلى أحد المثل الأدبية التى شكلت النزعة الحداثية فى كتابات دبليو.ب. ييتس وفرجينيا ولف وجيمس جويس.

استطاعت دراسات فرويد، فضلاً عن إيجاد رابطة بنيوية بين النفس والشعرية، أن تحدد لنا نموذجًا معقدًا لتفسير الأحلام. فمن ناحية، نجد أن تفسير الأحلام وكذا دراسات الحالات النفسية الفرويدية قد تمت صياغتها على غرار النموذج التأويلى التقليدى للظاهر والباطن. إذ ينطلق هذا النموذج من افتراض وجود "معنى حقيقي" يمكن فك رموزه وراء المستوى الظاهرى للصور أو السرد. من ناحية أخرى، نجد أن بعض القراءات الاختزالية لأعمال فرويد التى تعتبر أكثر إشكالية، تتناول موضوع "الرموز الفرويدية" التى وجدت

---

(٣) Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance', *Studies on Child Language and Aphasia* (The Hague: Mouton, 1971), pp. 49-73.

(٤) Lionel Trilling, 'Freud and Literature', *The Liberal Imagination* (London: Heinemann, 1964), On pp. 34-57/ pp.52-53.

سبيلها للانتشار بشكل سريع بتركيزها الذى يكاد أن يكون تامًا على تفسير الصراعات المتعلقة بشخصية المؤلف التى ترتبط بمجموعة من الإحباطات الليبيدية. ولقد قام فرويد برسم الخطوط العريضة لهذه الفكرة فى مقاله "الكبت" (1915) "Repression". ورغم استحالة حصر وتقييم جل الأعمال الأدبية التى تم تحليلها باستخدام نظريات فرويد، إلا أن بعض النصوص تمثل علامات مهمة فى هذا الصدد؛ كما كان لبعض القراءات تأثيره الواسع فى مجال التحليل الأدبى. فيمكننا مثلا قراءة رواية جوزيف كونراد **قلب الظلام** *The Heart of Darkness* كنموذج للرغبة فى العودة إلى الأم. ولقد أشرنا سابقًا إلى قصص إدجار آلان بو، كما نشير هنا إلى كتابات هنرى جيمس وخاصة قصته القصيرة "تدوير المسمار" "The Turn of the Screw" التى لفتت أنظار عديد من نقاد التحليل النفسى.[٥] غير أن مسرحية شكسبير **هاملت** وفرت، بدون شك، المادة الأكثر خصوبة للقراءة الفرويدية. ومن أشهر هذه المحاولات النقدية الأولى دراسة إرنست جونز **هاملت وأوديب**[٦] *Hamlet and Oedipus* (1949).

ولقد أفضت بعض التطبيقات التبسيطية لمفاهيم فرويد، فى أشكالها المتطرفة، إلى تبنى اتجاهات تنظر إلى كل الإبداع الفنى بوصفه نتاجًا للاضطرابات النفسية، أو تعويضًا عن الحرمان من الإشباع المستعصى لتلك النزعات الليبيدية المختلة. فبالنسبة لفرويد، تمثل الجنسية الغيرية النموذج الليبيدى المثالى، فى حين يحمل الانحراف الليبيدى إلى النرجسية والفيتيشية والمثلية... إلخ. ولقد تناول فرويد خلاصة هذه الأفكار فى بعض مقالاته عن الفن والأدب؛ نذكر منها دراساته عن ليوناردو دافينشى ودوستويفكسى. وبالرغم من حرص فرويد

---

(٥) انظر/ى مثلا:
Frederick Crews, *Out of My System: Psychoanalysis, Ideology, and Critical Method* (New York: Oxford University Press, 1975); Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation* (1933), trans. John Rodker (London: Imago, 1949); Shoshana Felman, 'Turning the Screw of Interpretation', in Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), pp. 94-207.

(٦) Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (New York: Norton, 1976), See also Jacques Lacan, 'Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*', in Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, pp. 11-52.

على عدم الإدلاء بأى قول يتعلق "بجوهر" الفن، فإنه يرى أن الفنان شخص محترف ومبدع لأوهام متخيلة تجد ما يقابلها فى أحلام اليقظة عند الشخص العادى. ويسمى فرويد هذا الاستغلال المثمر لمشاعر الكبت بعملية التسامى أو الإعلاء كما يعتبرها المصدر الرئيسى لمعظم الإنتاج الثقافى والإنسانى.(٧)

بيد أن فرويد نفسه لم يكن فى النهاية راضيًا عن ذلك التعارض الساذج بين "وهم" الأعراض والصور والحكايات، و"حقيقة" معانيها؛ حيث يظل النموذج الأوديبى لقلق الطفل المَرَضى بشأن علاقته بوالديه يسيطر على ذلك التعارض. وبالرغم أن عقدة الإخصاء التى يتم تمثلها لاشعوريا تشكِّل الأساس الذى بنى عليه فرويد تقسيمه للنفس إلى اللاوعى والوعى،(٨) فإن ارتياب فرويد كان حاضرًا بوضوح فى عمله **تفسير الأحلام** حيث يشير الكتاب إلى أن موضوع أو محتوى الحلم يمكن أن يكون تصويرا، فى نهاية المطاف، لأى شيء. ولقد أسس أصحاب نزعة مابعد البنيوية فكرتهم المتعلقة بالتعويم الحر للمعنى على هذا الرأى. وتمثل عملية التحويل transference -وهى إحدى المفاهيم الفرويدية التى تصف عملية إسقاط النزعات الليبيدية التى يمارسها الشخص موضوع التحليل النفسى، أى المريض analysand على المحلِّل - أحد المشكلات التى أضيفت إلى مشروع فرويد فى تفسير الأحلام.(٩) حيث تقوم مثل هذه الدوافع على بناء أو تحريف المعنى أو الرسالة التى يتم تكوينها خلال عملية التحليل النفسى، وفى النهاية تصبح هذه العملية مماثلة لاستراتيجيات القصص الخيالى. ومن ناحية أخرى، يقوم الشخص موضوع التحليل هو الآخر بنوع من التحريف أو التشويه من جهته. فيظهر المحلِّل النفسى أو المحلِّلة النفسية نوعًا من الاهتمام

(٧) Sigmund Freud, 'Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood' (1910), and 'Dostoevsky and Parricide' (1927), in *Art and Literature*, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson, *Pelican Freud Library*, vol XIV, pp. 143-231, esp. p. 167 and pp. 435-460. See also Sigmund Freud, 'Creative Writers and Day-Dreaming' (1907), in *Art and Literature*, pp. 129-141.

(٨) Sigmund Freud, 'The Unconscious' (1915), in On *Metapsychology*, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, *Pelican Freud Library*, vol XI, pp. 159-222.

(٩) Sigmund Freud, 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria ("Dora") (1901), *Case Histories I: 'Dora' and 'Little Hans'*, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, *Pelican Freud Library*, vol. VIII, PP. 29-164 (pp. 157-161).

الليبيدى بالمريض أثناء عملية التحليل، وهى رغبات من شأنها أن تُحدث ما يسميه فرويد عملية التحويل المضاد counter-transference ، فيقوم المريض بدوره بعملية تشجيع، ثم إحباط، ثم اللعب برغبات المحلِّل.

ولقد اعتمد ميشيل فوكو جزئيا فى نظريته عن المعرفة والسلطة المؤسسة على نموذج الاعتراف[الكنسي] على نظرية التحوّل لدى فرويد.(١٠) ويعد العامل المشترك بين مفاهيم فرويد وبعض عناصر مذاهب التأويل الفلسفية، تلك الرغبة فى كشف النقاب عن المعانى الخفية والمفترضة للنصوص، وهو الشيء الذى عادة ما تقاومه تلك النصوص.(١١) وهناك عديد من الاتجاهات النظرية التى تأثرت بنموذج فرويد؛ نذكر منها نظرية استجابة القارئ reader's response theory، بتركيزها على فكرة وجود "فجوات المعني" التى تعمل على تحفيز القارئ على تحليل النص أولاً ثم إعادة بنائه ثانية، وأيضا نظرية "موت المؤلف" التى تقدم لنا فكرة دور القارئ فى التحليل الأدبى وتنصيبه كبديل للمؤلف الذى كان يعتبر المصدر الوحيد للمعنى داخل النص.(١٢)

ولقد رأينا كيف تخلّى فرويد عن ثنائية الشعور واللاشعور مفضلاً عليها نموذجًا "ثلاثيًا"، "وذلك فى مقاله "الأنا والهو" (1923)"The Ego and the Id". ففى سياق هذا النموذج الجديد، تولد الهو/هى id الطاقات والغرائز الليبيدية التى تسعى الأنا إلى السيطرة عليها كى تحدث توازنًا نفسيًا واجتماعيًا للذات. غير أننا نجد هذه الأنا، وفى جميع الأوقات، محكومة بسلطة الأنا العليا super ego، ذلك الرقيب الداخلى الذى ينوب عن الشخص نفسه

---

(١٠) انظر/ى تحديدا
Michel Foucault, *The History of Sexuality, vol. I: An Introduction*, trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1981).

(١١) Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd edn., trans William Glen-Doepel, eds. John Cumming and Garrett Barden (London: Sheed and Ward, 1979).

١٢ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978); Roland Barthes, 'The Death of the Author', *Image – Music – Test*, trans and ed. Stephen Heath (London: Fontana/ Collins, 1977), pp. 142-148; Michel Foucault, 'What is an Author?', in David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London: New York: Longman, 1988) pp. 196-210.

وثقافته فى كبت رغباته. من هنا نرى أن فرويد قد مهد الطريق للنظريات التى تعترف بالدوافع الفردية فى الوقت نفسه الذى تعمل فيه على وضع هذه الدوافع فى إطار التشكيلات الثقافية والأنظمة السياسية، التى أصبح مألوفا الإشارة إليها شاع تسميتها بأشكال الخطاب (وهنا مرة أخرى يعود الفضل فى ذلك إلى أعمال فوكو). ولقد تبنى عديد من النظريات هذا النموذج الفرويدي؛ نذكر منها نظريات النقد النسائى، وخاصة النظرية الخاصة بالتكوين الجنسى ونظريات النوع، ومؤخرًا اتجاهات النقد ما بعد الكولونيالى.

وكان الجانب الأكثر إلهامًا للباحثين فى نظرية فرويد الثلاثية والمؤسسة على نموذج الأنا العليا والأنا والهو، هو التسليم بغياب السيطرة الكاملة [على غرائزنا]، وهو غياب يستبدل به مفهومًا للتوتر والصراع، إضافة إلى وجود عنصر قوى هو التكرار: فبالرغم أن هذه الأنا السفلى (أو الهو) تتسم برغباتها الكابحة والعصية على السيطرة، إلا أن رغباتها معروفة ومتوقعة؛ فى حين نجد أن الأنا العليا، الكابحة بنفس الدرجة، تقوم هى الأخرى، فى واقع الأمر، بتكرار نفس الممارسات الذاتية والثقافية المعروفة .وواقع الحال أن ما يبدو مُهدِّدًا هو فى الوقت نفسه ما هو مألوف. وقد عبر فرويد عن هذا التناقض فى تحليله لمفهوم "الغرابة المقلقة" *the uncanny* كما رأينا فى تحليله لحكاية إى.ت.أ هوفمان E.T.A. Hoffman رجل الرمال *The Sand Man*. تروى القصة حكاية كائن على هيئة إنسان شرير يظهر لأبطال القصة وهم من الأطفال، بيد أن القصة تشير إلى أن هذا الكائن يشبه إلى حد كبير صورة الأب؛ ومن ثمة تصبح صورة الأب مصدرًا للألفة والسلطة فى آن واحد.[١٣] ولقد استعار منظرو الأدب والثقافة فيما بعد مفهوم الغرابة للتعبير عن مفاهيم أكثرعمومية، كالتضافر المحكم بين ما هو غريب وبين ما هو معروف أو مألوف؛ وكذا الفكرة التى ترتبط بهذا المفهوم والتى ترى أن نماذج السلوك "السويّ" تتطلب نوعًا من التوحد بين الشيء وضده، توحد ليس خارج فكرة السلوك السوى بل مكون أساسى من مكوناته. ويعتبر ساندر ل. جيلمان Sander L. Gilman و سلافوى چيچاك Slavoj Zizek من مؤسسى هذا الاتجاه النقدى، كما تناول جيل دولوز Gilles Deleuze هذا المفهوم على المستوى

١٣ Sigmund Freud, "'The Uncanny'" (1919), in *Art and Literature*, pp. 335-376.

التجريدى والفلسفى و ذلك فى كتابه الاختلاف والتكرار[١٤] *Difference and Repetition* (1969).

وقد سبق لفرويد أن تشكك فى الثنائية المكونة للنفس وذلك فى مقالة "ما فوق مبدأ اللذة"[١٥] "Beyond the Pleasure Principle" (1918)، حيث رأى وجود نموذج جذرى للنفس قائم على ثنائية للغرائز (المتبادلة) أو قوى مدمرة تنفى كل واحدة منها وجود الأخرى؛ ولقد حدد فرويد هذه الثنائية فى ما أطلق عليه "مبدأ اللذة" و"مبدأ الواقع" أو ما سمّاه غريزة الموت. ولقد قام دعاة التفكيكية باستخدام هذا النموذج الذى يتسم بالصراع بل وبتدمير الذات فى دعم مفهومهم "للقراءة ضد التيار" الذى ينتهى برفضهم الكلى لفكرة وجود المعنى الموحد. وتركز المحاولات الجذرية لإعادة توظيف غريزة الموت على نماذج التحليل النفسى كأداة لنقض الواقع الثقافى والسياسى. ومن أشهر هذه المحاولات كتاب جيل دولوز Gilles Deuleuze وفيليكس جاتارى Felix Guattari **ضد أوديب** (1972) *Anti-Oedipus*؛ وهى دراسة تهاجم اعتماد نظرية التحليل النفسى لدى فرويد على النموذج الرأسمالى للأسرة النواة، وتقدم هذه الدراسة مفهومًا جذريًا مضادًا [للمفاهيم السائدة] يقوم على فكرة الجسد الانفصامى الذى يتصور وجوده فى هذا العالم وجودا عابرًا ومدمِّرًا لذاته. بيد أن "آلة الرغبة" الانفصامية هذه تشترك مع الذات الفرويدية فى صفة تهمنا هنا: ألا وهى محاولاتها الدائمة لإنتاج نصوص رغم عمليات الرفض والطرد المستمرة التى تتعرض لها و تحدث على مستوى الدلالة الرمزية.

ومؤخرًا، انتقلت هذه المناظرة حول الاشتباك النظرى بمفهوم غريزة الموت كمكون أساسى من مكونات الثقافة إلى مجال الفلسفة. ويعتبر جاك ديريدا، الناقد الفرنسى، من أكثر الداعين لهذا الاتجاه فى الكتابة، وهو ما يبدو فى كتابه **هبة الموت** (1992) *The Gift of*

---

١٤ Sander Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness* (Ithaca: Cornell University Press, 1985); Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989); Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton(London: Athlone, 1994).

١٥ Gilles Delleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane (London: Athlone, 1984).

Death، فى حين يمثل سيمون كريتشلى Simon Critchley اتجاها مماثلا فـــى بريطانيـــا متمثلاً فى كتابــه **قليــل جــدًا ... لا شـــىء تقريبًـــا** (1997) *Very Little ... Almost Nothing*[١٦] أما العناصر العدائية والعنيفة فى نظريات فرويد فقد قام بإعادة النظر فيها نقاد من أمثال ليو برزانى Leo Bersani وخاصة فى دراساته **مستقبلٌ لأستياناكس** *A Future for Astyanax* (1965) و أيضا **الجـــسد الفرويـــدى** *The Freudian Body* (1986) حيث نجده يعيد قراءة مثلث أوديب فى علاقته بالفن والأدب.[١٧] وهناك مقاربة مماثلة لهـــذا الموضوع فى أعمال رينيه جيرارد René Gerard، ونذكر منها **الخداع والرغبة فى الرواية** *Deceit, Desire and the Novel*(1965)، **والعنف والمقدس** (1978) *Violence and the Sacred*.[١٨]

كارل جوستاف يونج (1961-1875)
ونقد النماذج الأصلية

يعتبر الخلاف بين فرويد ويونج أول مظاهر الانشقاق فى مجال التحليل النفسي؛ هـــذا الحقل المعرفى المؤسس حديثا . ففى حين قام فرويد بدراسة تطور الفرد داخل سياق ثقـــافى معين، سعى يونج إلى توسيع نظرياته لتشمل تاريخ الإنسانية. فكلاهما كان يطمح لأن تكـــون نظرياته صالحة لكل زمان ومكان. ففى حين تتمركز نتائج عمل فرويد حول الأسرة (ونقصد هنا الأسرة النواة بأشكالها المتعددة التى هى نتاج القرن التاسع عشر)، نجد أن يونج يوظـــف

---

١٦ Jacques Derrida, *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago: Chicago University Press, 1995): Simon Critchley, *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, Warwick Studies in European Philosophy Series (London: Routledge, 1997).

Leo Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown & Co., 1976); and *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

١٨ René Girard, *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans. Yvonne Freccero (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965): and *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979).

نماذج أنثروبولوجية يمكن أن تشمل جميع الثقافات. ولكن، فى النهاية، شكّلت تاريخية الواقع تحديا مربكا لكليهما، فمثلاً يحتاج فرويد نقطة بداية ينطلق منها لحل مأزق صراع النفس مع القبيلة المتخيلة. ولقد قام بشرح هذه العلاقة بالتحديد فى كتابه **الطوطم والمحَرَّم** *Totem and Taboo*،[١٩] فى حين يطرح يونج تجارب "حاضرة دوما" تتخذ شكل مجموعة من الصور والقيم و المعانى الجماعية الموروثة؛ أى ما يسميه النماذج الأصلية archetypes.[٢٠] وكما نرى فإن نموذج يونج لذلك "اللاوعى الجماعي" هو نموذج شبه وراثى يدين بالفضل لنظرية التطور عند داروين. ولم يستطع أى منهما الإجابة عن ذلك السؤال النهائى الذى يتعلق بأصل هذه المشاهد المتكررة ur-scenes أو النماذج العليا. فإن حدوث سلسلة الصدمات ur-traumas (الطوطمية) الأولى أو خلق تلك النماذج الأصلية مشروط بأن يكون حدوثها مجرد تكرار لشيء موجود بالفعل (ويتمثل هذا التكرار عند فرويد فى تكرار صورة الأب المُسيطر، فيما يرتبط بتنظيم النماذج الأصلية كما رتبها الأسلاف لدى يونج). ومن أشهر النماذج الأصلية عند يونج تلك النماذج المتعلقة بالصورة المثالية anima أو صور النفس animus التى تمثل لديه الخصائص الأنثوية والذكورية تباعًا.[٢١] وكما هو الحال بالنسبة لرموز فرويد، فإن فكرة النماذج الأصلية قد لاقت ترحيبًا من الدارسين نظرًا لوجودها بكثرة فى الأعمال الأدبية والثقافية.

---

١٩ لمناقشة التقاطع الإشكالى بين نظرية فرويد والتاريخ انظر/ى:
Peter Gay, Freud for Historians (New York and Oxford: Oxford University Press, 1985).
للاطلاع على دراسة جديدة تبحث فى أساس نظرية فرويد وما فيها من مفارقات، انظر/ى:
Gerald Siegmund: Freud's "Myths, Memory, Culture and the Subject', in Michael Bell and Peter Poellner (eds.), *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Studies in Comparative Literature Series, 16 (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998), pp. 197-211.

٢٠ Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1934/ 1954), trans. R.R. C. Hull,ed. Herbert Read, Michael Fordham and Gerhard Adler, *Collected Works*, 20 vols (+ 4 unnumbered vols) (London: Routledge and Kegan Paul, 1959), vol. IX, part I, p.6.

٢١ Carl Gustav Jung, 'Anima and Animus' (1928), *Two Essays on Analytical Psychology*, Collected Works, vol VII, pp. 186-209.

وفى حين يؤسس فرويد نظريته على الصراع، نجد أن نقطة انطلاق يونج وهدفه النهائى هو التوافق أو الانسجام. ويقوم مذهب يونج على افتراض أن النفس السويَّة هى الأساس ولذلك فهو يفضلها على الثقافة والمجتمع، إذ أن تدخلهما فى شكل دوافع متناقضة ورغبات ليبيدية يلوث هذه النفس الطاهرة. ويرى يونج أن الحل يكمن فى إيجاد طريق بديل يفضى، لا إلى الامتثال التام للمجتمع أو إلى الإفراط فى التمركز فى الذات، بل فى تلك الرواسب النفسية لتجارب تتعلق بالانسجام مع هذا الكون، و تظهر على السطح من خلال صور هذه النماذج الأصلية. ويسمى يونج هذا الصراع بعملية "التفرد" individuation.[٢٢] أما القوة التى تساعد المرء على الربط بين هذه العلاقات، فهى قدرته على الإبداع. وكما فعل فرويد من قبله، يرفض يونج تحديد جوهر واحد للفن رغم وعيه بأهمية الدور الذى يلعبه الإبداع الفنى فى نظريته. بيد أنه لا يرى أن الفنان شخص مريض مرضًا عصبيًا أو يرى فى العمل الفنى "أعراضًا" لهذا المرض على النحو الذى شرحه فرويد. فعلى النقيض من فرويد، يصر يونج على مبدأ مقاربة الفن بوصفه عملية إبداعية يجب التعامل معها من منظور جمالى.[٢٣] وهنا نرى أيضًا أن الإبداع لدى يونج يرتبط بمفهومه للنماذج الأصلية، فهو يصر على طبيعة هذه النماذج الرمزية فى الوقت الذى يتهم فرويد بأن ما يسميه رموزا ليس إلا علامات وأعراضا "لظواهر نفسية مريضة وكئيبة أكثر منها حقائق سامية".[٢٤] ويتضح منهج يونج بطبيعته التكرارية (أى تكرار الصور) من خلال مزاعم مثل: "إن سر الإبداع الفنى يكمن فى غوص الفنان مجدّدًا فى تلك الخلوة مأخوذا بطقس المشاركة state of participation mystique".[٢٥]

---

٢٢ Jung, "A Study in the Process of Individuation" (1950), *Archetypes*, pp. 290-354.

٢٣ Carl Gustav Jung, 'Psychology and Literature' (1930), *The Spirit in Man, Art, and Literature, Collected Works*, vol. XV, pp. 84-105.

٢٤ Carl Gustav Jung, 'On the Relation of Analytical Philosophy to Poetry' (1922), *The Spirit in Man*, pp. 63-83) (p. 70).

٢٥ Jung, 'Psychology and Literature', P. 105.

Jung, *Archetypes*, pp. 21-22.

قارن /ى ب:

James Olney, The Rhizome and The Flower: The Perennial Philosophy- Yeats and Jung (Berkeley: University of California Press, 1980).

Roland Barthes, Mythologiies, trans.A. Lavers (London: Paladin, 1973).

من هنا يمكن القول إن مفاهيم يونج تقترب من طقوس الطهارة التى تمارسها المجتمعات البدائية والتى نجدها فى العديد من الديانات. ومن الواضح أنها ممارسات لا عقلانية فى أساسها، بل إنها لا تقيم وزنًا للوعى وذلك بخلاف نظريات فرويد الأولى – على أقل تقدير –التى ترى فى الوعى الملاذ الآمن الذى يتم من خلاله "ترجمة" تلك الفوضى "الليبيدية". ومثل فرويد، يقوم يونج بتقسيم تجارب الإنسان إلى مجالات يتعلق أحدها بالمجال العقلانى الذى تعبر من خلاله النماذج الأصلية عن معانيها. أما المجال الثانى، فيتعلق بالعالم الشبيه بالحلم والذى تتشكل فيه هذه النماذج الأصلية. ويشبِّه يونج هذا المجال الثانى بالشكل الهلامى أو بالماء.[٢٦] ولقد كان لنظريات يونج عن الغوص فى المجهول والغموض الذى يرى فى مبدأ "الرجوع إلى الطبيعة" أمرًا ممكنًا، أثره فى انتشار بعض المذاهب الثقافية المعروفة فى القرن العشرين؛ ونذكر منها، على سبيل المثال، حركة رودلف شتاينر Rudolph Steiner الأنثروبولوجية. كما ألهمت هذه النظريات بعض الكتاب من أمثال د. هـ. لورانس (والذى كان له عدة محاولات فى تقديم مراجعات لنظرية التحليل النفسي) فراح هؤلاء الكتاب يوظفون نزعة العودة للبدائية فى نقدهم للحضارة المعاصرة. ولقد كان لذلك التعلق بالقيم الروحية على حساب علاقة الفرد بالمجتمع– و تزامن مع تطهير النفس الليبيدية– أثره فى كتابات بعض المؤلفين من أمثال دبليو. ب. ييتس W.B. Yeats.[٢٧] كما ظهر عديد من الاتجاهات الثقافية والأدبية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية يمكن إرجاع أصولها إلى نظريات يونج؛ ونذكر منها تلك الحركات التى ارتبطت بعلوم البيئة وما يعرف بحركات العصر الحديث New Age movements؛ فى حين نجد أن معظم الدراسات النقدية المرتبطة بالأسطورة فى الأدب والثقافة قد ارتبطت بأفكار يونج من منطلقين: إما أنها تدين بالفضل لأفكاره، أو أنها تنكر وجود قيمة أساسية للأساطير وما يتبع ذلك من افتراض وجود معايير إنسانية جوهرية، وذلك فى تعارض تام مع نظريات يونج؛ ونذكر فى هذا الصدد مراجعة بارت لهذه المفاهيم فى كتابه ميثولوجيات *Mythologies* (1957).[٢٨]

---

(٢٨) Roland Barhes, *Mythologies*. , trans. Lavers (London: Paladin, 1973)

وتعاود النزعة الجوهرية التى اتسمت بها نظرية يونج للنماذج الأصلية الظهور مرة أخرى فى بعض نظريات ما بعد البنيوية وخاصة نظريات النقد النسائى. ففى حين تؤكد كاميل باجليا Camille Pagli – على نحو من الفجاجة – أن النظرة إلى القوة الجنسية هى نظرة مضادة للثقافة (وهى أفكار تقترب كثيرًا من النظرة الذكورية المعادية للنساء)، نرى أن إلين سيكسو Helène Cixous – بنظرتها النسوية الأكثر عمقًا – تعود هى الأخرى إلى صيغ النماذج الأصلية وخاصة فى دعوتها للنساء الكاتبات لأن يكتبن "بلبن الأم" بالإضافة إلى فكرتها عن الأنوثة المتدفقة.[٢٩]

من ناحية أخرى يقدم لنا نورثروب فراى اتجاها جديرًا بالاهتمام لاستخدام صيغة النماذج الأصلية كنسق بنيوى لدراسة الأدب [٣٠] وذلك بخلاف بعض أتباع يونج من النقاد الذين استخدموا نظرياته بشكل مبتذل على غرار ما فعله بعض النقاد الفرويديين من قبل. فإن محاولات فراى تحديد أنساق للنماذج المتكررة فى الأدب – ورغم أنها مدفوعة بخلفيته الكاثوليكية – تنبثق من نفس منطلقات أصحاب النقد البنيوى للأسطورة من أمثال كلود ليفى شتراوس Claude Lévi-Strauss؛ بيد أن افتراض نسق فراى وجود تجربة إنسانية كونية واحدة هو فى حد ذاته موضوع قابل للنقاش، وكذلك الافتراض الضمنى أن شخصيات هذه النماذج الأصلية، كشخصية البطل الملحمى أو البطل الباحث عن المعنى أو الخلاص، هى شخصيات يمكن تناولها بمعزل عن التشكيلات الثقافية أو الأيديولوجية أو باعتبار أن لها وجودها السابق على تلك التشكيلات.[٣١]

---

٢٩ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New Haven: Yale University Press, 1990); Hélène Cixous, 'Sorties', trans. Ann Liddle, and 'The Laugh of the Medusa', trans. Keith Cohen and Paula Cohen, in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms* (Brighton: Harvester, 1981), pp. 90-98 and 245-264.

٣٠ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

وتقوم مود بودكين Maud Bodkin بمحاولة تقديم بديل لمفاهيم يونج واستخداماتها فى الدراسات الأدبية، بيد أن هذه المحاولات هى محاولات إشكالية أيضًا. ففى كتابها النماذج الأصلية فى الشعر *Archetypal Patterns in Poetry* (1934) – تُرجع بودكين نماذج يونج إلى الفرد، وخاصة فيما يتعلق بالفنان الأصيل الذى يحقق ذاته من خلال الفن وذلك نظرًا لقدرته على استخدام رموز هذه النماذج الأصلية. أما الفن العظيم، من وجهة نظرها، فهو ذلك الفن الذى يُمكّن جمهوره من تحقّق مشابه عن طريق تفسير يعتمد على التقمص.[٣٢] وبعيدًا عن تلك المغالطة الواضحة والمقصودة لمثل هذه القراءة، يمكننا القول إن مشكلة المفاهيم هنا تتعلق أيضًا بمفهوم الصور الثقافية المتكررة التى ينظر إليها بوصفها حقائق سابقة على الثقافة وممارستها. فهذه "الحقائق" لا يمكن بأية حال أن تتحقق إلا من داخل الثقافة ذاتها، بل إنها تقوم بدور تشكيل ودعم القوة الأيديولوجية للوضع الراهن – كما هو واضح فى المفاهيم الخاصة بتحديد مواقع السلطة والنوع الجنسى – حتى فى الوقت الذى يُفترض فيه أن تقوم بمساءلة هذا الوضع.

ميلانى كلاين (١٨٨٢–١٩٦٠): إعادة تقييم الآخر

تنطلق نظريات كلاين من جسد الأم، وهى لا تتعامل معه بوصفه تجسيدًا لعملية الإخصاء، ومن ثمة مجرد تذكير بالقوة الذكورية للأب على النحو الذى شرحه فرويد، ولا ترى أيضًا فى ذلك الجسد رمزًا للنموذج الأصلى للأنوثة كما ذهب يونج. فى مقابل ذلك، تقوم كلاين بإعادة تقييم علاقة الأم بالطفل من منظور تجريبي؛ فهى ترى أن الأم تقوم بتوفير الحماية والمثيرات العاطفية لدى طفلها الرضيع إلى جانب الغذاء.[٣٣] ويمكن فهم آراء كلاين على أنها رفض للنظرة الذكورية للنمو النفسى للطفل والدور المحدود الذى تلعبه النساء فى

---

٣٢ Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of the Imagination* (London: Oxford University Press, 1934).

٣٣ Melanie Klein, 'Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant and 'On Observing the Behaviour of Young Infants', in Joan Rivière (ed.), *Developments in Psycho-Analysis*, International Psycho-Analytical Library, 43 (London: Hogarth Press, 1970), pp. 198-236 and 237-270.

نظريات فرويد ويونج. بيد أن كلاين ترفض وجود نموذج مثالى بديل، فالعلاقة بين الطفل وأمه علاقة متوترة؛ فهى ترى أن جسد الأم هو الذى يوفر كل ما هو إيجابى للطفل ويؤمِّنه (وهى الوظيفة التى يمكن تلخيصها فى مفهوم كلاين للثدى "الطيب") ولكنه فى الوقت نفسه يكون مصدرًا للإحباط (متمثلاً فى مفهوم "الثدى الشرير").[٣٤] وهذا الانشطار بين المثالى ونقيضه لا يمكن رده إلى أثر قانون الأب (كما شرحه فرويد)، أو إلى الابتعاد عن طبيعة غامضة (كما هو الحال عند يونج)، بل هو نتيجة لحضور فعلى للأم.

إن أثر هذا الالتباس حول المصدر الأساسى للإشباع، هو بداية الوعى بذلك الانفصال الذى يصبح شرطًا من شروط التفرد. وهو يواجه الذات التى تبدأ فى التشكل بالتباس ليبيدى مهم يتمثل فى مشاعر الحب والكراهية الموجودة فى آن واحد والتى تتمثل فى جسد الأم. يصبح جسد الأم هدف الطفل فى محاولاته الأولى لفرض سيطرته فى الوقت نفسه الذى يمثل حجر العثرة أمام إدراكه أن لديه قوة كلية خاصة به. ولا تمثل آراء كلاين مجرد نموذج للذات ينافس ما قدمه فرويد ويونج فى هذا النطاق فحسب، بل تشمل آرائها مفهوم "الآخر" والذى يقابل "الموضوع" من حيث كونه الوسيلة المحتملة لإشباع الدفعة الغريزية عند فرويد أو العائق أمام الوصول لحالة التوافق عند يونج. من هنا، ترى كلاين أن طبيعة العلاقة بالموضوع تظل موسومة بذلك الالتباس الذى يحدث منذ التجارب الأولى للطفل فى علاقته بالأم. فهناك عملية تذكر مستمرة تتوق فيها الذات لإعادة التوحد الأول مع الأم فى ذات الوقت الذى تشعر فيه الذات برغبتها فى أن تكون جزءًا من الأم وأن تصبح الأم، وبالتبادل، جزءًا منها. وتسمى كلاين نتائج هذه الرغبات بعمليات الإسقاط projection والاستدماج introjection. وتشرح كلاين أن أثر هذه العمليات اللاشعورية هو إيجاد مكان لتلك العناصر الإشكالية للذات (كونها موطن الرغبات المحبطة جنبًا إلى جنب مع الجسد المؤلَّه) ولموضوع الرغبات (متمثلة فى الأم أو فى الموضوعات الجزئية التى قد تكون بديلة لها[كالثدي])، وفى النهاية تقيم هذه الغرائز فى مكان وسط بين الذات والموضوع. وتسمى كلاين هذه

---

٣٤ Melanie Klein, 'Notes on Some Schizoid Mechanisms' (1946), Rivière (ed.), *Developments in Psycho-Analysis*, pp. 292-320 (pp. 297-300).

الموضوعات داخل النفس وبالموضوعات الجزئية part-objects [٣٥]. ففـــى هـــذه الحالـــة اللاشعورية، تتدرب الذات تدريجيًا على رفض أو حتى كره هذا "الآخر" الذى يتسبب لها فى الشعور بالإحباط، وهى عملية تعرف بعملية التحقير abjection*. ولا تربط عملية التحقيـــر بين كبت الرغبة وإحداث أمراض عصابية، كما يرى فرويد، بل فى إحداث سلوك عـــدوانى، مع التأكيد على أنه يتم توجيه جزء من هذه العدوانية إلى الذات نفسها. إن جعل كـــل شـــبيه غريب وكل مرغوب مكروه على هذا النحو قد أصبح نموذجًا كان له تأثير واضح فى النقـــد الأدبى والثقافى حيث خضعت المسلمات التى كانت قائمة على تلك الثنائيات الضدية إلى إعادة النظر.

وبما أن كلاين تُرجع عملية التفرد إلى فترة ما قبل اللغة، يمكننا القول إن آراء كلاين قد ساهمت فى تأسيس ما عرف الآن بالتمييز بين السميوطيقى (أى المجال الذى يكـــون فيـــه الطفل فى مراحله الأولى متوحدًا مع "الآخر"، أى الأم) والرمزى (حيث يتم انتاج الدلالة مـــن موقع التفرد، وإن بقى فى النهاية، بلا أساس، وحيث الذات هى المفهوم الرئيسي). وتشترك نظريات كلاين فى التحليل النفسى، فى بعض ملامحها، مع بعض خصائص نظرية اللعـــب عند د.و. وينيكوت D.W Winnicott، خاصـــة فيمـــا يتعلـــق "بالموضـــوعات الانتقاليـــة" transitional objects. هنا يصبح لعب الأدوار وتبادل مواقع الذات والموضوع أساسية فى نمو الذات وفى علاقتها بالبيئة الخارجية.[٣٦] ورغم أن نظرية اللعب كانت فى أوج انتـــشارها فى السبعينيات، إلا أننا يمكن أن نُرجع أصولها النظرية إلى كتابات ميخائيل باختين الأولـــى

---

٣٥ لمناقشة العلاقة بين الموضوعات الجزئية والجنون والاكتئاب انظر/ى:
Klein, 'Notes on Some Schizoid Mechanisms', pp. 298-305. 'A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States' (1934), in Melanie Klein, *Contributions to Psycho-Analysis 1921-1945*, International Psycho-Analytical Library, 34 (London: Hogarth press, 1968), pp. 282-310.

* تعنى كلمة abjection حرفيًا السفالة أو الدناءة وهى لفظة تشير إلى الطاقات أو الدوافع الجنسية أو العدوانيـــة المدمرة. أما ما يقابلها فهو "التسامي" الذى يمثل إحدى عمليات التوافق اللاشعورية التى يحاول الفـــرد مـــن خلالها انتشال دوافعه من مستوى متدنٍ بدائى إلى مستوى راق متحضر. انظر/ى معجم مـــصطلحات علـــم النفس، د. فرج عبد القادر طه، ٢٠٠٥ ص ١٢. [المترجمة].

٣٦ D.W. Winnicott, *Playing and Reality* (Harmondsworth: Penguin, 1974).

والتى ما تزال واسعة الانتشار، حيث أثرت مفاهيمه، وخاصة ما يتعلق بالعنصر الكرنفالى أو الاحتفالى ومبدأ الحوارية فى علاقتهما بآراء وينيكوت وأيضًا مصطلحاته التى استخدمها منظرو ما بعد البنيوية فى صياغتهم المتعلقة باللعب بالدلالات.

من ناحية أخرى ركزت جوليا كريستيفا Julia Kristeva فى العديد من كتاباتها وخاصة عملها الرائد **ثورة اللغة الشعرية** (1974) *Revolution in Poetic Language* على الدور الذى تلعبه الدوافع الدنيئة أو الحقيرة فى عملية إنتاج المعنى أو الدلالة. فبدلاً من ربط هذه الدوافع مباشرة باللذة الجسدية، فإن كريستيفا تقوم بتتبع أثارها فى المبادئ المؤسِّسة للفكر الغربى.

وتوضح كريستيفا كيف يمكن عند قراءة مادية هيجل الجدلية وأتباعه من أمثال هوسيرل Husserl وفريج Frege من منظور فرويدى، تأسيس موقع للذات (وبالتالى موقع نقدي) من خلال النفى. والنتيجة أنه فقط من خلال اقتطاع هذه المادة غير المتجانسة من الذات ورفضها، أى خلق تعارضات، تتمكن هذه النظريات من الوصول إلى مواقع تسميها كريستيفا thetic [وهى صفة تشتقها من thesis وهى الدعوى فى المصطلح الفلسفي]. بيد أن كريستيفا تقوم بتحديد التمايز بين الرمزى والسيميوطيقى حيث تظل العلاقة بينهما مضطربة نظرًا لوجود ما تسميه chora وهى البربرة أو اللغو الذى يرتبط بالأصوات الأولى للطفل فى مرحلة ما قبل الكلام. وترى كريستيفا أن هذه اللغة تجد صداها فى المجال السميوطيقى الأمومى الذى يقوم بعملية تمزيق rupture مستمرة للمجال الرمزى [الأبوي/الذكوري]. من هنا جاء اهتمام كريستيفا المبكر بأعمال باختين وخاصة أفكاره المتعلقة بمبدأ الحوارية ومفهومه عن الكرنفالية حيث يتحد هذان المبدآن مع اهتمامات كريستيفا اللغوية ولاسيما تلك المتعلقة بمادية اللغة وأصواتها وإيقاعاتها وحتى تمثيلاتها أو ما تسميه هى "التحليل الدلالي" semanalysis.[٣٧] أما كتاب كريستيفا **الرغبة واللغة** (1977) *Desire in Language* وأيضًا كتاب قوى الرعب (1980) *Powers of Horror* فيمكن اعتبارهما إعادة تقييم

[٣٧] Julia Kristiva, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969).

لمفهوم الغرابة المقلقة uncanny عند فرويد، كما يمكن اعتبارهما إعادة قراءة، ولكن بشكل غير مباشر، لآراء يونج عن التفرد وتجليات هذه النظريات فى الثقافة والأدب. وفى مقابل ذلك، نجد أن آراء كريستيفا كانت هى الأخرى هدفًا للانتقاد من قبل ناقدات الحركة النسائية من حيث تفضيلها للجسد الأمومى كمرحلة سابقة لتشكّلات الخطاب داخل الثقافة.[٣٨]

ولقد أشرنا فيما سبق إلى سيكسو كإحدى الداعيات للأخذ بنظريات يونج وكان إسهامها فى إعادة النظر فى تلك الثنائيات المعروفة. ولقد وصل بها الأمر إلى اقتراح نوع من الكتابة تقوم من خلاله بخلخلة التمايز القائم فى ثنائية السيميوطيقي/والرمزى مفضلة على ذلك نوعًا من الأسلوب التدميرى الذى تعرفه "بالكتابة النسائية" écriture feminine. بيد أن تحديد أسلوب للكتابة يرتبط بيولوجيًا بالجسد الأنثوى هو موضوع إشكالى فى حد ذاته، وخاصة فى ظل نموذج يسعى أساسًا إلى تجاوز الثنائيات الضدية؛ إذ إن الأمر قد ينتهى "بالكتابة النسائية"، وهى تحاول رفض هيمنة النموذج الرمزى المُستَلَب وتحدّيه، إلى الانسياق، رغما عنها، إلى تبنى مفاهيم أبوية رمزية، مع تسليمنا بأن مثل هذه الآراء بطبيعة الحال، شجعت وما زالت تشجع على قراءة الأعمال الأدبية الحداثية من منظور نسوى.

من ناحية أخرى، نجد أن آراء كلاين قد تعرضت لبعض المراجعات الجذرية وذلك على النحو الذى نجده فى كتابات الناقدة لوسى إريجارى Luce Irigaray. فبفضل تكوينها كعالمة لغويات وكمحللة نفسية تنتمى لمدرسة لاكان، تسعى إريجارى لتحرير التعريفات الأنثوية من المفاهيم الأبوية التقليدية التى لا تتيح للمرأة التعبير عن ذاتها إلا من خلال لغة ذكورية. وفى سعيها لإيجاد البديل لهذا النموذج، تستخدم إريجارى نموذج كلاين الخاص بالعلاقة بالموضوع Object Relation بشكل راديكالي؛ فعوضًا عن اللجوء إلى التعريفات الذكورية للنساء وتكوينهن الجنسى وعلاقة هذه المفاهيم بعضو الذكورة فى علاقته بالسلطة، فإنها تعتبر افتقاد المرأة لعضو الذكورة شيئًا إيجابيًا بدلاً من اعتباره رمزًا للفقد أو النقص.

٣٨ See Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990), pp. 80-81.

فالجسد الأنثوى فى أساسه، فى عرف إريجارى، يتميز بالازدواج كما هو واضح فى تكوين الأعضاء التناسلية للمرأة.

وترى إريجارى فى هذه المسألة حلاً للتعريف التقليدى الموحد للنوع الجنسي؛ من هنا جاء تسمية أحد كتبها "الجنس الذى ليس واحدًا".[٣٩] كما ترى إريجارى أن تلك النظرة تساعد النساء على إقامة حوار مع أنفسهن. وكما هو الحال فى كتابات سيكسو، فإن كتابات إريجارى أثارت عديد من الدراسات التى كانت بمثابة إعادة تقييم للكتابة النسائية ولأساليب الكتابة الراديكالية. ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى أن تناول إريجارى للعنصر البيولوجى قد جعلها عرضة للاتهام بانتهاج مذهب جوهرى لا يعير أهمية تذكر للسياق. كما أن هناك مشكلة إضافية تنطوى عليها آراؤها إذ لا يغدو التواصل بين الجنسين، فى نظريتها سوى محاولة كلٍ منهما اكتساب صفات الآخر بدلاً من إقامة حوار مثمر بينهما يُبقى على اختلاف موقع كلٍ منهما.[٤٠]

چاك لاكان (١٩٠١ – ١٩٨١):
النفس بوصفها نصًا والنص بوصفه نفسًا

إن أفضل طريقة لمقاربة أعمال لاكان المعروفة بتعقيدها البالغ، هى فهمها فى علاقتها الواضحة بالتحليل الأدبى، وخاصة إعادة قراءته لنظريات فرويد من خلال النظريات اللغوية لفرديناند دى سوسير. فلقد ذهب سوسير إلى أن اللغة نظام قائم على العلامات التى يتم تمييز

---

٣٩ Luce Irigaray, *The Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca: Cornell University Press, 1985); and *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

٤٠ Luce Irigaray, *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, trans. Gillian C. Gill (New York: Columbia University Press, 1991), *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger* (Paris: Éditions de Minuit, 1983), *Divine Women*, trans. Stephen Muecke (Sidney: Local Consumption, 1986), and *Je, tu, nous: Towards a Culture of Difference*, trans. Alison Martin (New York and London: Routledge, 1993).

بعضها عن بعض عن طريق الاختلاف، لا عن طريق تأكيد معان موجبة وحيدة الجانب.* من هنا تكتسب عناصر اللغة معناها نتيجة علاقتها بعناصر أخرى داخل نسق من العلاقات.(٤١) أما انعكاس هذه الفكرة على النفس البشرية، فهو يعنى تحولاً جذريًا فى مفهوم المواقع الواضحة والمحددة للشعور واللاشعور، وموقع الهو والأنا والأنا العليا. ويمتد هذا التحول بحيث تغدو مواقع الفرد فى الحياة ومجال النماذج الأصلية هى الأخرى غير محددة المواقع. من هنا يمكننا القول إن نظرية اللغة عند سوسير تعمل على إنتاج نظرية للنفس ترتكز إلى عملية التوحد identification بوصفها نوعًا من إساءة التعرف، وما يلازمها من رغبة لا تجد سبيلها إلى الإشباع فيتم إحباطها.

يرجع لاكان أصل كبت هذه الرغبة فى التوحد إلى ما يسميه "بمرحلة المرآة" وهى تمثل قصة لاكان المعروفة عن استجابة الطفل الصغير الحماسية لصورته المنعكسة فى المرآة.(٤٢) يرى لاكان أن نظرة الطفل إلى المرآة تجعله يلاحظ أولاً انفصاله عن جسد الأم، ومن ثم وعيه بتحكمه فى جسده ، وما يتبع ذلك من قيود تفرض عليه؛ وثانيًا، والأهم من ذلك، هو تعرفه على مدى التحريف والتشويه الذى يصيب جسده نتيجة لهذا الانعكاس (فالمرآة تعمل على انعكاس صورته كما تقوم بتسطيحها). وتشير هذه القصة الرمزية إلى أن الذات غير الكاملة تكون فى حالة دائمة من البحث عن التوحد مع "الأنا المثالية"؛ كما أنها تعانى – فى ذات الوقت – من عملية تحريف مستمرة لما تود تعريفه]. ولا تؤدى مثل هذه المحاولات إلى الإحباط فحسب، بل تحاول الذات تجاوز هذا الإحباط عن طريق توليد رغبات تُعد بمثابة القوة الدافعة لمحاولة توليد سلسلة من المعانى. فالنص، إذن، هو ذلك الافتقاد للمعنى الكامل والمحدد كما تناولته أمثولة لاكان.

---

* يلخص سوسير فكرته فى ملاحظته الشهيرة "لا يوجد فى اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موجبة" (المترجمة).

٤١ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, eds. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, trans. Roy Harris (London: Duckworth, 1983).

٤٢ Jacques Lacan, 'The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience' (1949), *Écrits:: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistrock, 1977, pp. 1-7)

من هنا نرى التشابه بين نموذج لاكان فى التحليل ونظريات ما بعد البنيوية عن النصِّية التى ترى أن النصوص قائمة على تفاعل لا ينتهى لدوال لا يمكن أبدًا تثبيتها فى معنى واحد. وفى الوقت ذاته، فإن اهتمام لاكان بالبعد المرئى فى نظريته – متمثلاً فى تركيزه على النظرة كعنصر مؤسس فى عمليات التعرف أو عمليات إساءة التعرف misrecognition [فكرته الخاصة بالنظر إلى المرآة] قد ألهمت نظريات الفنون البصرية والفيلم السينمائى.(٤٣)

ويستخدم لاكان لفظًا رمزيًا يمكننا من خلاله فهم السبب وراء حتمية عدم ثبات الدلالة لديه، كما يعد دليلا على ما يدين به لنظريات فرويد فى التحليل النفسى. ويتعلق هذا اللفظ بتعبير "اسم الأب" nom/du père؛ (يلعب لاكان على التشابه فى نطق كلمتى nom أى "اسم" و non أى "لا" فى اللغة الفرنسية) (٤٤) فيرى فى هذا التعبير إشارة إلى "القانون" الناتج عن الرفض الإيجابى لعضو الذكورة وسلطته. ولقد رأينا كيف تتعامل نظرية "أوديب" عند فرويد، وما يتبعها من مشاعر قلق الإخصاء وحسد القضيب، مع العضو الذكرى بوصفه عضوًا جسديًا حقيقيًا: فهو العضو الذى يعتبره الطفل الذكر جزءًا منه كما يعتبره رمزًا لسلطة الأب؛ فى حين يرى الطفل فى غياب هذا العضو عند الأم أو الأخوات شيئًا صادمًا. وفى المقابل، نجد أن لاكان ينظر إلى القضيب بوصفه رمزًا لاعضوًا جسديًا، فهو الدال المتميز objet grand ومن ثمة يعتبره لاكان الأساس الذى تقوم عليه الدلالة المتناقضة: "إن القضيب هو الدال المتميز الذى يساعد كل الدوال على تحقيق الوحدة مع مدلولاتها التى يشترط لوجودها وجود هذا الدال".(٤٥)

---

٤٣ انظر/ى:
Ernst Gombrich, Art and Illusion: *A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1977); Christian Merz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (1977), trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzetti (London and Basingstoke: Macmillan, 1990); Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis* (London: Writers and Readers, 1980): Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986); and Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

٤٤ Jacques Lacan, "The Function and the Field of Speech and Language in Psychonalysis" *Écrits*, pp. 30 – 113 (p.67).

٤٥ Jaques Lacan, 'The Signification of the Phallus', *Écrits*, pp. 281-291 (P. 285).

ومن هنا تمثِّل الأنا (وهى مفهوم أساسى فى نظريات فرويد عن التوتر، وهى المثـال فى مفهوم يونج عن التفرد) وهمًا موجعًا فى نظر لاكان. وفى شكل هجوم لاذع يعيد لاكـان صياغة عبارة فرويد "حيث كانت الهو، ستكون الأنا"، واضعا فى الاعتبار كونهـا ضـرورة ثقافية لا فردية، لتصبح هذه المقولة بما لا يخلو من مفارقة: "إن مـن واجبـى أن أصـبح موجودًا"[٤٦]. وترى مود إلمان Maud Elmann فى رفض لاكان للأنا المثالية (وما يتضمنه ذلك من رفض لمجال له شعبيته الواسعة، وهو "علم النفس القائم على الأنا") هجومًـا علـى "الإخفاق التام لأحد التقاليد الإنسانية النزعة المرتكزة على مقولة سقراط: "اعرف نفسك".[٤٧]

فإذا كانت نظريات لاكان الخاصة بإساءة التعرف misrecognition أو غياب الذوات الموحدة وما يتبعها من غياب أى معانٍ ثابتة تدين بالفضل فى مجملها لأعمـال فرويـد مـن ناحية، ونظريات ما بعد البنيوية، خاصة فى تقبل أصحابها لفكرة وجود سلسلة دوال لانهائيـة من ناحية أخرى، فهناك ثمة إشكالية فى مفاهيم لاكان التى نعتبرها شبه غامضة أو غيبية فى جوهرها. لقد هاجمت ناقدات الحركة النسائية، وكن محقات فى ذلك، اهتمام لاكـان المفـرط بالعضو الذكرى.[٤٨] فيما انتقد دريدا مفهوم لاكان عن "الموضوع الكبير أ" object grand a بأبعاده الميتافيزيقية وما يفترضه من إشكاليات تتعلق بوجود الذات.[٤٩]

يرى لاكان أن الغياب الدائم للقضيب [كما رأينا فى فكرة محو اسم الأب] واستبـصار هذا الغياب أو النقص يعملان على توليد الرغبة، ومن هنا يولد النص. فإذا كانت هذه النظرية

---

٤٦ Jacques Lacan, 'The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis', *Écrits*, pp. 114 – 145 (pp. 128 – 129)

٤٧ 'Introduction', in Maud Ellmann (ed.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman Critical Readers Series (London and New York: Longman, 1994), pp. 1-35 (p.2).

٤٨ See Elizabeth Grosz, Lacques Lacan: *A feminist Introduction* (London: Routledge, 1990), pp. 50-51; Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (eds.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne* (London: Macmillan, 1982), pp. 1-57.

٤٩ Jacques Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (London: Athlone, 1981), pp. 108-109. Lacan's, Derrida's and Barbara Johnson's positions concerning Lacan's seminar on Poe's 'Purloined Letter' are published as *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, eds. John P. Muller and William J. Richardson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988).

حقيقة شكلاً من أشكال تحرير علم اللغويات فى فكر فرويد، كما يرى فريـديريك جيمـسون Fredric Jameson،[٥٠] فهى تمثل فى نهاية المطاف، مأزقًا لمفهوم النصِّية. يتمثـل هـذا المأزق فى أن ترجمة هذا النقص أو الرغبة إلى نوع من النصِّية التى تتكشف عـن وحـدة وتناغم كلى مصدره إسقاط هذا الغياب أو النقص فى الموضوع الكبيـر أ علـى مواضـيع صغرى متعددة، أى على دوال تكون أية محاولة لإيجاد معان لها أمرا محكوما عليه بالفشل. فهذه الدوال تصدر فى نهاية المطاف عن نظرة راغبة ومكبوتة فى آن "للذات" غير المكتملـة تعكسها على "موضوع" يبادلها هذه النظرة والرغبة.[٥١] وتمثل هذه الفكرة مفهـوم اسـتدعاء الذات [وتحديد مركزها داخل النظام الرمـزي] الـذى يـربط نظريـة لاكـان بالنظريـات الأيديولوجية للمفكر الماركسى لوى ألتوسير Louis Althusser الذى يتحدث عن اسـتدعاء الذات بواسطة أجهزة الدولة الأيديولوجية.[٥٢]

وعلى المستوى الظاهرى، يبدو وكأن لاكان يـرفض كـلاً مـن النظـام "الخيـالي" و"الرمزي" من خلال مقابلتهما بما يسميه الواقعى The Real. وهذا الواقعى لا يمثل فى واقع الأمر – حقيقة ما، ولا هو الحقيقة الموضوعية الإمبريقية، بل هـو مجموعـة الانـشطارات ruptures التى تحدث على مستوى التمثيل حيث استحالة وصف أو تمثيل هذا الواقعى. ومن هنا يمكننا أن نرى العلاقة الظاهرية بين نظرية لاكان والسجال الأدبى حول نظرية المحاكـاة mimesis أو الواقعية فى الأدب؛ وكلها محاولات تمثل استراتيجيات للتحكم فى الواقع خارج نطاق النصِّية وهو أمر محكوم عليه بالفشل بدون شك. ويرى لاكان أن إخفاق ذلـك اللقـاء

---

٥٠ Fredric Jameson, 'Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject', in felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, pp. 338-395 (pp. 386-387).

٥١ Jacques Lacan, 'Of the Gaze as *objet petit a*', in *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (New York and London: Norton, 1978), pp. 65-119.

٥٢ Louis Althusser, 'Freud and Lacan', in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), pp. 88-108.

بالواقعي هو مصدر من مصادر الصدمات[٥٣] بيد أن لاكان يرى فى هذه الصدمات أساسًا للجانب الإبداعى فى النظرية الأدبية.

وبدلاً من أن يربط لاكان "الرمزي" بالفشل فى إيجاد أى معنى – ويتمثل ذلك فى غياب القضيب أولاً ثم فى النفى الناتج عن كلمة "لا" [الموجهة للأب]، وفى التشكك الدينى أو فى وجود التابو المرتبط باسم الأب – نجده فى نهاية المطاف يحول الرمزى إلى المجال الوحيد للدلالة. ويؤكد ذلك استخدامه البارع للمصطلحات والمفاهيم لتحل محل هذا النقص، وأيضًا استخدامه لأكثر الرموز تجريدًا، ألا وهى رموز الجبر.[٥٤] أما فيما يتعلق بالعلاقة بين الأدب والتحليل النفسى، فإن نظريات لاكان تعمل على انفصال كل من المجالين مفضلة، فى النهاية، التركيز على موضوع النصّية والدلالة بدلاً من دراسة النفس.

وبالرغم أن مثل هذه الاعتبارات لا تمثل مشكلة خاصة لنقاد ما بعد البنيوية الذين يشعرون بشيء من عدم الارتياح لاستخدام مبدأ إحالة النصوص إلى شيء خارجها (كالنفس مثلاً)، فإن هذه المفاهيم تمثل تهديدًا لمشروع لاكان نفسه؛ إذ تنأى بالتحليل النفسى باعتباره حقلاً معرفيًا يتحاور مع فروع أخرى من المعرفة وتهدد بتحويل بعض أشكال النقد الأدبى لدى لاكان إلى متاهة بنيوية من النصوص تركز على مفهوم النصية وما ينطوى عليه ذلك من تكرار ظواهر نقدية مماثلة لما يفعله أرباب النقد الجديد فى إصرارهم على التركيز على النص الأدبى كبناء فنى قائم بذاته، وهو ما يتعارض مع إصرار لاكان على النظر إلى النصوص الأدبية بوصفها معانى لا محدودة نظرًا لصيرورتها ونهاياتها المفتوحة.[٥٥] ولتفادى مثل هذا التناقض، نجد أن بعض أتباع لاكان ابتعدوا فى تحليلاتهم الأدبية عن أى أسئلة تتعلق بالذات. فنذكر، على سبيل المثال، كتاب كاثرين بلزى Catherine Belsey **الرغبة: قصص**

---

٥٣ Lacan, "Of the Gaze", pp. 69-70.

٥٤ Jacques Alain-Miller, 'Action de la structure', in *Cahiers pour l'analyse 9* (Paris: Graphe, 1968), pp. 96-97; quoted in Slavoj Žižek, 'Two Ways to Avoid the Real of Desire', in Ellmann (ed.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, pp. 105-127 (p. III).

٥٥ لمقاربة أكثر عمقًا انظر/ي:
James M. Mellard, *Using Lacan, Reading Fiction* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992); Robert Con Davis (ed.), *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1981).

الحب فى الثقافة الغربية *Desire: Love Stories in Western Culture* حيث تستخدم مصطلحات لاكان، لا بغرض دراسة الذوات بل من أجل تحليل الوضع الثقافى للعلاقات الإنسانية وفشلها فى الثقافة الغربية (وتعنى "بالثقافة الغربية" التقاليد البريطانية والفرنسية على وجه التحديد).[٥٦]

التحليل النفسى من وجهات نظر التفكيكية

فى الوقت الذى تقوم جلّ مقاربات التحليل النفسى التى تعرضنا لها فيما سبق على سبر أغوار النفس، وتجليات النفس البشرية ومرادفاتها المفترضة فى النصوص بل وتحريفها أيضًا، إلا أن الدراسات التى تناولت التحليل النفسى فى علاقته بخاصية النصّية تعتبر ظاهرة حديثة إلى حد ما. فقد قامت شوشانا فيلمان Shoshana Felman وجيفرى هارتمان Geoffrey Hartman بمراجعة مجموعة كتابات مهدت الطريق وركّزت الضوء على التحليل النفسى بوصفه نصًا إبداعيًا. وهى مسألة ظلت مضمرة فى تاريخ نظرية التحليل النفسى وتطبيقاته حتى عهد قريب. وهناك بعض المحاولات الرائدة من حيث استخدامها لأساليب الكتابة الأدبية كأدوات للتحليل النفسى نذكر منها منشورات الدراسات الفرنسية لجامعة ييل *The Yale French Studies* والتى خصصت عددها عام 1970 لموضوع **الأدب والتحليل النفسى** *Literature and Psychoanalysis* ثم نشر عدد عام 1978 بعنوان **التحليل الأدبى وموضوع النص** *Psychoanalysis and the Question of Text*، ومن هنا يمكن النظر إلى هذه الدراسات باعتبارها محاولة رد اعتبار – ولو جزئيًا – لجانب من جوانب دراسات التحليل النفسى فى علاقته بالأدب وسد ثغرة فيه تتعلق بإشكالية فرض الفصل التعسفى بين الشكل والمضمون، وتفضيل المضمون على الشكل غالبًا.[٥٧] ويعتبر كتاب باربرا جونسون Barbara Johnson **الاختلاف النقدى** *The Critical Difference*

---

٥٦ Catherine Belsey, *Desire: Love Stories in Western Culture* (Oxford: Blackwell, 1994).

٥٧ Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*; Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text: Selected Papers from the English Institute*, 1976-77 (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978).

(1980) خطوة مهمة على طريق دمج النزعة التفكيكية فى الأدب والتحليل النفسى وذلك عن طريق مفهوم "النصية"[٥٨]. بيد أن هناك نوعًا من التطرف فى هذه الممارسة النقدية نجده فى أعمال نيكولاس أبراهام Nicholas Abraham وماريا توروك Maria Torok، كما أشرنا سابقًا، وخاصة فى إعادة قراءاتهما لتحليل فرويد لقصة "الرجل الذئب" واهتمامهما الخاص بفكرة "الكلمة السحرية". إن مقاربة توروك وإبراهام لأعمال فرويد، والتى يمكن وصفها بالمشفّرة، تشارك تحليل دريدا للنظرية الفرويدية فى تزامنهما وفى حقيقة هذا التحليل الإشكالى. ولقد أوضح دريدا فى عدة مقالات فضل التحليل النفسى على التفكيكية، فيما انتقد ما اعتبره تورط التحليل النفسى فى انطولوجيات مغمورة.[٥٩] ومن المقالات التى تناولت هذه الموضوعات نذكر: "فرويد ومشهد الكتابة" (1967) *Freud and the Scene of Writing*، ومقال "النفس: اختلاق الآخر" (1987) "*Psyche: Inventions of the Other*" والدليل على أن دريدا نفسه لم ينس فرويد هو ما يشير إليه هذا العنوان الماكر لإحدى مقالاته: "دعونا لا ننسي: التحليل النفسى "Let us Not Forget: Psychoanalysis". أضف إلى ذلك، إحياؤه مفهوم فرويد عن الغرابة المقلقة، وربط هذا المفهوم بما اعتبره فشلاً واضحًا للاشتراكية كما أوضح فى كتابه **أشباح ماركس** *Specters of Marx*.[٦٠]

وفيما يتعلق باشتباك الدراسات الأدبية مع نظريات التحليل النفسى، وباستعادة الأحداث، يمكننا القول إن باب النقاش انفتح مجددًا بعد أن كان شبه مغلق على اتجاهين أحدهما بنيوى والآخر يرتبط بسيرة الكاتب، وذلك على النحو الذى جاء فى عدد ١٩٨٠ من

---

٥٨ Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

٥٩ Jacques Derrida, 'Freud and the Scene of Writing', *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978); The Purveyor of Truth', *Yale French Studies 52* (1975), pp. 31-113: 'Psyche: Inventions of the Other', trans. Catherine Porter, in *Reading Paul de Man Reading*, eds. Wlad Godzich and Lindsay Waters (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pp. 25-65.

٦٠ Jacques Derrida, 'Let Us Not Forget Psychoanalysis', *Oxford Literary Review* 12. 1-2 (1990), pp. 3-7; and *Specters of Marx: the State of the Debt, The Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994). See also Peter Buse and Andrew Stott (eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History* (Basingstoke: Macmillan, 1999).

مجلة **نيو ليترارى هيستورى** *New Literary History* الذى جاء بعنـوان "**علـم الـنفس والأدب**" Psychology and Literature وتبعه عدد آخر خاص بالموضوع ظهر فى مجلـة **أكسفورد ليترارى ريفيـو** (1990) *The Oxford Literary Review*[٦١]. وسـوف يجـد القارئ فى نهاية المقال قائمة بأسماء المراجع التى ظهرت حول هذه الموضوع خـلال تلـك الفترة وإلى الآن(*). وإن دلّ هذا الجهد المستمر فى اتجاه إعادة تقيـيم المواقـف النقديـة المختلفة على شيء فإنما يدل على حقيقة أن التحليل النفسى ظل بمثابة حجر العثرة أو نقطـة الخلاف الرئيسية فى النظرية الأدبية والثقافية فى نهاية القرن العشرين. بيد أن هذه القراءات النقدية تشير إلى إمكانيات التحليل النفسى فى القيام بدور حلقة الوصل اللازمة والأساسية بين النظريات المتباينة فى الاتجاهات التفكيكية. فيمكن أن يقوم بدور التذكير بترجمة النظريـات الأدبية والثقافية وتحولاتها المتواصلة وكذلك التعبير عن رغباتهـا الـصريحة والمتـضمنة، وبتوتراتها المستمرة وإحباطاتها. ولكن نظرًا لطبيعة تكوين التحليل النفسى بوصفه موضـوعًا للبحث النقدى – ولو بشكل جزئى – فلقد استطاع هذا الحقل المعرفى أن يتجنب إملاء مـا لا داعى له من الانسجام أو التجانس، وهو ما كان يمكن أن يحوله إلى نظرية شاملة، وهو أمر لم يسعَ له التحليل النفسى على الإطلاق منذ بدايته.

---

٦١ انظر/ى العدد الخاص من:

New Literary History 12.1 (1980), *Psychology and Literature: Some Contemporary Directions:* and Nicholas Royle and Ann Wordsworth (eds.), *Psychoanalysis and Literature: New Work*, special edition of The Oxford Literary Review 12. 1-2 (1990).

(*) انظر/ى القائمة فى نهاية الكتاب

النوع والتكوين الجنسى

تاريخ النقد النسوى

بقلم كريستا نلْوولف

ترجمة: **فاتن مرسى**

ظهر مصطلح "النسوية" أو ل ما ظهر فى اللغة الإنجليزية فى التسعينيات من القرن التاسع عشر، وهى لحظة تاريخية مهمة ألحّت فيها الحاجة لإيجاد تسمية للحركة النسائية التى كانت تشهد تألّقًا وشعبية لم تشهدهما من قبل. جمعت الحركة فى أواخر القرن التاسع عشر عدة نساء على اختلاف انتماءاتهن وخلفياتهن الطبقية والاجتماعية. ورغم أن هذا الحماس الأول قد أصابه الفتور، ووجدت كثيرات من المنخرطات فى الحركة أن مصالحهن أُهملت نتيجة لسياسات رائدات الحركة آنذاك، إلا أن النسوية استطاعت أن تفرض نفسها كحركة اجتماعية. ورغم أن النسوية قد شهدت مؤخرًا تحوّلاً مخالفًا لاعتبار "النساء" فئة متجانسة مع التأكيد على خطأ اسقاط الخصائص المميزة للمجموعات المختلفة من النساء، فالوضع كان مختلفًا فى نهاية القرن التاسع عشر، إذ كان التضامن مع النساء باختلاف قومياتهن أو طبقاتهن شيئًا جديدًا بحيث أصبح مجرد كونهن نساء بمثابة عامل مشترك ساهم فى تجاوز أى اختلافات بينهن. كانت ظروف عمل الطبقة العاملة النسائية مزرية إلى الحد الذى جعل الصراع من أجل تحسين هذه الأوضاع على قائمة أهداف الحركة. فعلى سبيل المثال كان يُطلب إلى النساء الحوامل العمل حتى آخر يوم قبل الوضع وفى بعض الأحيان كانت بعض العاملات يلدن فى المصنع. ومثل أية حركة ذات توجّه سياسى، تعيّن على الحركات النسائية على اختلاف مشاربها، التصدى لمظاهر الظلم الاجتماعى الكبير الذى تتعرض له النساء فى حياتهن اليومية أولاً وقبل الالتفات إلى مسألة الحقوق المتساوية بين أعضاء هذه الحركات.[١]

---

[١] للإطلاع على إدانة الإشتراكيين لاستغلال النساء العاملات فى القرن التاسع عشر انظر/ى:
Lise Vogel, *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1983) pp. 41-92. See also Sheila Rowbotham, *Hidden From History; 300 Years of Women's Oppression and the Fight Against it* (London: Pluto Press, 1977).

ركزت الكتابات النظرية المنشغلة بمطالب النساء وحقوقهن علـــى قـضية التمثيـــل؛ فأعربت عن احتجاجها على حرمان المرأة من حقوقها السياسية، فى الوقت نفسه الذى تحدت فيه القوة الخادعة للأدب فى نشر أفكار تحط من شأن المرأة. يتعرض هذا الفصل لتطور النقد النسوى فى القرن العشرين، ونبدأ بعرض للموجة الأولى للحركة النسوية فى أوائـــل القـــرن العشرين ثم نقدم عرضا للموجة الثانية مع التركيز على أوجه النقد المختلفة لمظـــاهر القمـــع الذى تتعرض له النساء.

الموجة الأولى للحركة النسائية

لم يكن النضال من أجل حقوق المرأة بأية حال ظاهرة جديدة فى أواخر القرن التاسع عشر. وكما تشير كتابات عدد لا يحصى من الكاتبات اللائى تعرضن للإقصاء من التـــاريخ الرسمى المنحاز للرجل لفترات طويلة، فإن هناك تقليدًا قديمًا فى الكتابة النـــسائية منـــاهض لاعتبار المرأة فى مرتبة أدنى من الرجل جسديًا وأخلاقيًا وعقليًا. وعلى هذا يمكن القول إن النساء كن دائمًا يعترض على الظلم الذى تتعرض له نتيجة لهذه التفرقة الجنسية. ففى إنجلترا على سبيل المثال، يمكننا أن نذكر مارى إستيل Mary Estell ومارى ولـــستنكرافت Mary Wollstoncraft كإسمين بارزين فى نهاية القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر تباعًـــا، بكتاباتهما التى قدمتا من خلالها دراسات عميقة عن ازدواجية معـــايير الفـــضيلة التقليديـــة آنذاك.[٢] إن هاتين الكاتبتين من أشهر الكاتبات فى هذا المجال، ولكنهما ليـــستا بأيـــة حـــال المفكرات الأوليات اللائى ناقشن تعريف مفهوم الأنوثة وما يرتبط بهذا التعريف من معـــايير تعكس الرغبة فى تكريس وضع المرأة التابع، ونظرن إلى الدور الذى يلعبه تعليم المرأة فـــى تبنيها هى نفسها تلك النظرة التى ترى النساء أدنى بالفطرة من الرجل.

---

(٢) انظر/ى:
Mary Astell, *Political Writings*, ed. Patricia Springborg (Cambridge University Press, 1996) and Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (Harmondsworth: Penguin, 1975)

تضمّنت الحركة النسوية فى بدايات القرن العشرين، فضلاً عما استفادته من إنجازات المفكرات والناشطات الأوليات، عنصرًا جديدًا، ألا وهو التحليل النظرى لوضع المرأة فى المجتمع. ويمكننا أن نشير هنا إلى كتاب تشارلوت بيركنز جيلمان Charlotte Perkins Gilman **النساء والاقتصاد** *Women and Economies (1898)* وكتاب أوليف شراينر Olive Shreiner **المرأة والعمل** *Woman and Labour*، وهى كتابات ارتبطت بالحملات السياسية الواسعة الداعية إلى حق المرأة فى التصويت، وفى التملك، وفى تشريعات أكثر عدلاً بالنسبة للطلاق، وفى فرص متساوية مع الرجل فى التعليم، والثقافة والفنون، والعلوم والعمل.[٣] ولم تكتف أوليف شراينر بكشف الظلم الواقع على النساء نتيجة تبعيتهن الاقتصادية، بل تعدت ذلك إلى توضيح العلاقة بين التفرقة الجنسية والقمع الاقتصادى، مما أدى بها إلى أن تطالب باعتراف المجتمع بما للمرأة من دور وقيمة متساوية كمنتجة اجتماعية واقتصادية. وتشير شراينر إلى امتلاك المرأة مهارة كتابة دراسات اجتماعية حتى بدون أن تكون قد حصلت على أى تدريب عملى فى هذا المجال، وهى بذلك تؤكد أحقية الاعتراف بأهمية التجديد الذى أحدثته دراسات المرأة فى نقد المجتمع والأيديولوجية. ولقد كان للحملات التى تبنتها الحركة النسائية أصداء واسعة لدى الرأى العام فى معظم الدول الغربية فى القرن التاسع عشر.[٤] وكان لانتصار النساء أخيرًا فى انتزاع حقهن فى التملّك عام 1880 أثره فى وعيهن بقدرتهن على إحداث بعض التقدم الملحوظ فى مجال تغيير القوانين، كما ساهم فى تشجيعهن على اتخاذ خطوات أبعد فى عملهن لتحقيق العدالة الجنسية، وكانت المساواة هى الهدف الأساسى فى تلك الفترة. أما بالنسبة للموجة الثانية للحركة النسوية والتى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، فكانت مسألة الاختلاف هى الصيغة التى أقيمت على أساسها المطالب السياسية للحركة، فى حين ركّزت الناشطات فى أوائل القرن العشرين على مسألة التشابه بين الجنسين مما أثر على سياسة الحركة التى اعتمدت على قضية المساواة القانونية والسياسية.

---

(٣) بشأن مسعى النساء للاعتراف بحقوقهن، أنظر/ى المقالات المنشورة في:
Miriam Schneir (ed.), *The Vintage Book of Historical Feminism*(London: Vintage, 1996).

(٤) Sheila Rowbotham, *Women in Movement: Feminism and Social Action* (London: Routledge, 1992).

والملاحظ أن تبنى الحركة النسوية فى أوائل القرن العشرين قضية تمكين النساء من العمل فى المجال المهنى وجعل هذا المطلب من أولوياتها، أضفى على الحركة توجّها يربطها بالطبقة الوسطى البيضاء. وكان النقاش الدائر آنذاك حول حق المرأة فى أن يكون لديها عمل مهنى يعكس نضال نساء الطبقة الوسطى للدخول إلى عالم الرجال ومساواتهن بهم، كما يعكس أولوية المنبر السياسى بصفته المكان الأمثل للدفاع عن مصالحهن. لم تكن ظاهرة النساء العاملات ظاهرة جديدة إذ اعتادت المرأة العاملة والمرأة "الملونة" على الخروج من المنزل للعمل كخادمة منذ فترة طويلة، وعملت النساء أيضا فى الحقول، كما أن القوى العاملة فى المصانع منذ بدايات القرن التاسع عشر كانت تتألف من نسبة لا بأس بها من النساء. ولقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر ارتفاعا ملحوظا فى عدد العاملات غير المتزوجات. ومما زاد من مشاعر السخط فى عديد من المجتمعات الأوروبية فى القرن التاسع عشر، غلبة عدد النساء على الرجال، فضلاً عن أن أكثر من نصف السكان – أى النساء – لم يكن يتمتع بأية حقوق مدنية إلا فى حدود ما يحصل عليه نتيجة لقرابة ما تربطه بالرجال. وفى بريطانيا، على سبيل المثال، نجد أن بعض النساء (من تزيد أعمارهن عن الثلاثين ولهن مكانة اقتصادية ما)، قد منح حق التصويت عام ١٩١٨ وكان ذلك مكافأة للمرأة على الخدمات التى قدمتها أثناء الحرب، بيد أن مثل هذه المزايا المحدودة قد سحبت بعد عشر سنوات.(٥)

ونظرًا للهجوم المستمر على عدم المساواة الصارخة فى تعليم الفتيات والأولاد، فلا غرابةً أن يبدأ كتاب فرجينيا وولف العظيم **غرفة خاصة بالمرء** *A Room of One's Own* (1928) بالوصف الشهير لحالة المرأة من حيث منعها من دخول المكتبات والجامعات. وتؤكد وولف أن استمرار تجربة إقصاء المرأة عن المؤسسات الأكاديمية والتربوية من ناحية، وتبعيتها الاقتصادية من ناحية أخرى، هى أمثلة على إضعاف الروح المعنوية للنساء بشكل منهجى. وتهاجم وولف فقر النساء، بدون هوادة، وتوضح أن المرأة، حتى عندما أتيح لها حق الملكية، لم تحصل إلا على جزء ضئيل من الثروة التى تخولها لها طبقتها الاجتماعية. وعلى الرغم من أن تناولها لأوضاع الاقتصادية للنساء يرتكز على البعد الطبقى، إلا أن وولف ترى

---

(٥) (Diane Atkinson, *The Suffragettes in Pictures* (Stroud: Sutton Publishing. 1996).

أن هذه الأوضاع الاقتصادية هى من العوامل الرئيسية فى تكريس الصورة الشائعة عن دونية المرأة. قدمت وولف مقترحات عملية بخصوص تأسيس كليات جامعية للنساء، وتأسيس صحافة نسائية بل وأحزاب نسائية، كما ساهمت فى صياغة مطالب حقيقية وملموسة بشأن الحد الأدنى لأجور النساء ورواتب تقاعدهن، كما يتضح فى كتابها **ثلاثة جنيهات** (1930) *Three Guineas*؛ كانت وولف ملتزمة بالسلام، لا تكترث بالتكريم الرسمى. وتذهب وولف إلى أن المرأة كنوع له هويته الاجتماعية لم تُعرّف إلا بوصفها نقيض الذكورة التى كانت دائمًا محط الاهتمام. وترى وولف أن النساء يقمن مقام النظارات المكبرة التى تعمل على تكبير أو مبالغة الدور الذى يقوم به الرجال المنشغلون بالحروب، كما ترى أن القيم البطولية التى يزخر بها التاريخ التقليدى، تفضح النزعة الشائعة التى تحط من قيمة تجارب الكاتبات وعملهن. وأخيرا تفترض وولف وجود "جملة نسائية" إذ تعتقد أن النساء يسجّلن التجارب ويعبرن عنها بشكل يختلف عن الرجال، ما يجعلها تنادى بمراجعة المعايير التى يتم على أساسها إعادة تقييم التجربة النسائية فى مجال الإبداع.

ولقد انتهجت وولف منهجًا عمليًا فى مجال تقييم أدوار النوع gender roles وعبرت عن آرائها بأسلوب من شأنه أن يقوّض إمكانية الوصول إلى آراء ثابتة وقطعية وهو ما يتسم به التناول الذكورى للنظرية – أو ما تصفه الناقدة توريل موى Toril Moi "بأسلوبها التفكيكى فى الكتابة" [٦]. فى مقابل ذلك نجد أن سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir وهى من أهم المفكرات اللائى أثّرن فى الحركة النسائية فى النصف الثانى من القرن العشرين، تناقش موضوع معنى اختلاف النوع من الناحية النظرية فى كتابها "**الجنس الثانى**" *The Second Sex* (1949) حيث تقول قولها الشهير: "إن المرأة لا تخلق أنثى بل تصبح أنثى،[٧] كما أنها تميز بين "الجنس" sex والنوع gender. إن سؤال دو بوفوار الفلسفى حول

---

(٦) Toril Moi, *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985), p. 9.

(٧) Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley (Harmondsworth: Penguin, 1953), p. 295:
نشر الكتاب فى أصله الفرنسى عام 1949 تحت عنوان: *Le deuxieme sexe*

الفروق المسلّم بها بين "الذكر" و"الأنثي" يؤدى بها إلى اكتشاف أن الرجل هو "الأصل الإيجابي" أما المرأة فهى "الآخر" السلبى و(الأقل أهمية) والذى يأتى لاحقًا. تقدم دوبوفوار نقدًا للفكر الغربى الذى تعيب عليه حتميته البيولوجية، ففى رأيها أن مسئولية العناصر البيولوجية فى اختلاف النوع ليست سوى مسئولية غير مباشرة، أما المسئولية الأساسية فترجع إلى الثقافة وبرنامجها الأيديولوجى.

الموجة الثانية للحركة النسوية

كان التحليل المفصل لمسألة "الاختلاف" فى مظاهرها اليومية، وفى المجالين العام والخاص من أهم أهداف الموجة الثانية للحركة النسائية. ولقد كان رفع الشعارات العاطفية مثل "ما هو شخصى سياسي" أو "فى أخوّة النساء قوة" وسيلة من وسائل كشف منطق التفرقة بين الجنسين الكامن وراء الفصل بين القضايا العامة الأكثر أهمية والمسائل الخاصة أو الأسرية الثانوية. فعندما نجحت ناشطات الحركة النسوية فى كسر الحاجز بين الخاص والعام، ظهرت على السطح بعض القضايا مثل العنف الأسرى والاستغلال الجنسى للأطفال. لقد شاهدنا إقامة مراكز مساعدة النساء اللاتى يتعرضن للاغتصاب أو مراكز إيواء للسيدات، كما شاهدنا الهجوم على البورنوجرافيا من منطلق أنها تروج صورًا منفِّرة للمرأة إذ تدّعى أنها تستمتع بدور الضحية السلبية فى العدوان الجنسى الذى يمارسه الرجل عليها. و تصدرت فى جدول أعمال الحركة النسائية قضايا محاربة العنف الموجه ضد المرأة، والعمل من أجل إيجاد مراكز رعاية للأطفال، وإجهاض المرأة إذا أرادت، وحماية المرأة من التحرّش الجنسى أو أى شكل من أشكال التمييز الجنسى. أضف إلى ذلك أن حركة تحرر النساء قد بدأت فى طرح بعض القضايا الشائكة مثل اغتصاب الزوجات ومن ثم احتجاج الحركة على الثقافة التى تعطى للرجل الحق فى انتهاك جسد المرأة بدون أية عوائق.

أما مفهوم "الأسرة" – وهو من المكوّنات الرئيسية فى الثقافة الأوروبية حيث يأخذ شكل الأسرة النواة – فقد تعرض للهجوم من منطلق أنه يعوق المساعى الجديدة لبلورة مفهوم الهوية الاجتماعية للنوع gender identity. ولما كانت كل هذه القضايا تعتمد – بشكل أو

بآخر – على الاختلاف الجسدى واستغلال الثقافة لمزاعمها عن هذا الاختلاف للدفاع عن تقسيم العمل داخل المجتمع على أساس النوع، كان من الضرورى كشف أن معايير هذا الاختلاف المزعوم ليست سوى أشكال من الخطاب [الذى تكوِّنه المصالح وصراع القوي]. كما كان من الضرورى أيضا كشف الدور الذى لعبته الأزياء والتمثيل الأدبى في تأكيد هذه "الحقائق البيولوجية" ، وكشف أن السبب فى القيمة المُبالغ فيها لهذه "الحقائق" هو أهمية موقعها الرمزى، لا الضرورة البيولوجية.

تعددت الانتماءات المهنية لكاتبات الحركة النسائية فى الستينيات والسبعينيات: من الصحافة إلى العلوم الاجتماعية وعلم اللغة والإعلام والفنون. وعملت الكثيرات منهن على هامش التخصصات الدراسية التقليدية أو المتعارف عليها، وكان لاهتماماتهن السياسية المشتركة الفضل فى إحداث نوع من تضافر فروع البحث العلمى التى مازالت تتسم بها الدراسات النسائية. وكانت لدراسة الأدب من منظور نسوى عدة أهداف منها: مشروع مراجعة التاريخ وتاريخ الأدب ومراجعة المعايير الجمالية، وأيضا تقديم نقد تحليلى جذرى لتمثيل المرأة وأدوارها الاجتماعية وذلك فى الإطار الأشمل للتعريف الثقافى للذات.

أما على الجبهة السياسية، فكانت ستينيات القرن العشرين فترة راديكالية، فنساء عديدات كن ناشطات فى الحركات الاشتراكية، ولكنهن اكتشفن أن مطالبهن كانت تستبعد بشكل علنى، وانتهى بهن الأمر بغسل الصحون فى المطابخ، فى الوقت الذى كان زملاؤهم الرجال منهمكين فى النقاشات السياسية الراديكالية. ولقد شعرت النساء بالضغط عليهن للعودة لشكل من أشكال الأنوثة التى تخدم مصالح الرجال، خاصة بعد أن كانت النساء فى وضع المسئولية أثناء الحرب، بالإضافة إلى شعورهن بالإحباط من السياسات التى كان ينتهجها اليساريون. ولذا أدركت النساء أن عليهن أن يتحدن. وفى محاولتهن لمناهضة الاستراتيجيات القديمة لإسكات المطالب النسائية، بدأت المجموعات النسائية فى الظهور فى الستينيات والسبعينيات [من القرن العشرين]. وكان التركيز على رفع وعى النساء – وهو من الأهداف الرئيسية للمرحلة – ووسيلة تتيح الابتعاد عن أى تعريفات مفروضة من خارج التجربة النسائية وبما يمكِّن من الكشف عن فهم أصيل لهذه التجربة. وكان من أهداف ورش العمل

دحض الرأى القائل إن النساء يفتقرن بالفطرة للمهارات الإبداعية والثقافية. وتلك كانت من أهم القضايا، حيث إن معظم الثراء الإبداعى للنساء المتمثل فى نتاجهن الفنى الذى عبرن من خلاله عن ذواتهن كان قد تم استبعاده من المراكز الفنية والمسارح الرسمية؛ أضف إلى ذلك مواقف الجامعات الراسخة من السياسات التى كانت تنطوى عليها هذه التجارب [النسائية]. وبالرغم من ذلك، فالاهتمام العام بالقضايا النسائية أوجد الفرصة لإنشاء مناهج دراسية (كورسات) تم تصميمها خصيصًا لتلبية احتياجات النساء بيد أن معظمها كان يدرّس داخل المؤسسات الأكاديمية غير المعروفة مثل الكليات الصغيرة City Colleges وبعض الجامعات الجديدة المعروفة بعدم التزمت.

وكانت مسألة تنميط المرأة فى صور جاهزة تشوّهها، وأشكال إنتاج الثقافة لهذه الصور والترويج لها من أكثر القضايا حيوية على جدول أعمال الحركة النسوية، فمثلاً نجد أن كتاب بيتى فريدان Betty Friedan، **لغز الأنثوى** (1963) *The Feminine Mystique* يقوم بكشف اعتماد النساء على الرجال كأمر مفروض عليهن اجتماعيًا، وهو الكتاب الذى مهّد للحركة النسوية الأمريكية. من ناحية أخرى نجد أن الحركة النسوية فى بريطانيا أفرزت أمثال جيرمين جرير Germaine Greer وكتابها الرائد **الأنثى المخصية** (1971) *The Female Eunuch*. ولقد قامت جرير بتحليل القيم الثقافية وأنماط الأفكار الجامدة التى عملت على حرمان النساء من الوسائل التى تمكنهن من استغلال طاقاتهن الكامنة وتطويرها. وكما يشير عنوان الكتاب، فإن الأفكار التقليدية عن أجساد النساء وعقولهن وتفكيرهن السلبى هو سبب من أسباب ما يعانين من الضعف والقهر. ولقد كانت قدرة هذه الأعمال التى كتبتها فريدان وجرير على الوصول إلى المتلقى، بدون سابق معرفة بالموضوع، دليلاً على أنها أصبحت بالفعل من كلاسيكيات الحركة النسوية.

أما كيت ميليت Kate Millet فقد ناقشت فى كتابها **السياسات الجنسية** *Sexual Politics* (1971) موضوع مختلف الأشكال التى مثلت الهوية الاجتماعية والجنسية للمرأة، وقدمتها فى أنماط جامدة تؤكد دونيتها. وانتقضت ميليت بعض أبرز أدباء القرن العشرين مثل هنرى ميلر، د. هـ. لورانس، ونورمان ميلر لاحتفائهم بنموذج للذكورة يُعلى من قيمة

عدوانية الرجل ويختزل المرأة إلى مجرد هدف لإشباع غرائزه الشهوانية. ولا تكتفى ميليت بكشف كراهية النساء التى تتضمنها النصوص الأدبية المحتضنة منن قبل الثقافة، بل تذهب إلى أن السبب وراء هذا الانحياز يكمن فى تعريف القيمة الأدبية.

وتهتم ساندرا جيلبرت وسوزان جوبار Sandra Gilbert and Susan Gubar فى كتابهما واسع التأثير: **المجنونة سجينة العلِّية** (1979) *The Mad Woman in the Attic* بدراسة ما واجهته كاتبات القرن التاسع عشر من صعاب، إذ لم يقتصر دورهن على الصراع ضد ما أسماه هارولد بلوم "قلق التأثير" [٨] إذ كان عليهن التعامل مع العداء السافر للكتاب المعاصرين لهن، ومع شعورهن الداخلى بالذنب أيضا لإقبالهن على كسر الحدود المقدسة للأدوار المكرّسة وتأكيد قدرتهن على أن يصبحن مثقفات عاقلات ومستقلات، لهن من العبقرية نصيب. وفى تناولهما لشخصيات البطلات فى الروايات والشعر الفكتورى، خلصت الكاتبتان إلى أنه لم تكن صدفة أن ترسم معظم الروائيات شخصيات نسائية مجنونة أو على حافة الجنون. خلصت الكاتبتان أيضًا إلى أن القرن التاسع عشر أرسى فكرة أن الجنون هو النتيجة الحتمية لأية كاتبة تجرؤ على اقتحام مجال الكتابة الذى يقتصر على الرجال، ولذا ضربت هذه المرحلة نوعًا من الحصار العقلى أو الثقافى على المرأة النشطة. فلم يكن مستغربًا إذن، أن النتاج الإبداعى لهؤلاء الكاتبات يرجع دومًا لموضوع الجنون كمحاولة واعية لذات الفنانة التى تحاول أن تفهم وضعها وتبرزه داخل المنظومة الثقافية.

وكان لسعى النساء، الكاتبات والرسامات والفنانات والجمهور الواعى، وإن بدا مترددا فى البداية، أثره الحاسم فى ظهور عدد غير متوقع من الأسماء اللامعة. فنجد مثلاً أن بعض الكتب من أمثال كتاب ديل سبندر: **أمهات الرواية: مائة كاتبة جيدة قبل جين أوستن** قد أحدث انقلابا أكيدًا على الفكرة السابقة القائلة بأنه لم يكن للمرأة أى إسهام فى النتاج الأدبى

---

(٨) Harold Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press. 1975).

[٩]. ولقد استلزم الكشف عن هذه الأسماء الكثيرة المنسية إيجاد طرق جديدة للقراءة، وبما أن المرأة كانت دومًا موضوعًا للتمثيل الموجّه أساسًا إلى الرجال من القراء، تعيّن على نظريــة التلقى النسوية أن تبحث فى كيفية تمكّن المرأة من التعامل مع نتاج أدبــى حــددت مــصالح الرجال تعريفه، بشكل صارم. [١٠]

ويمكننا أن نذكر هنا بعض الدراسات ككتاب باتريشيا سباك Patricia Spack **الخيال الأنثوى** (1975) *Female Imagination* ثم كتاب ألين مُــورز (1976) Allen Moers **النساء الأديبات** وبعده كتاب إلين شوولتر Alaine Showalter **أدب خاص بهــن** (١٩٧٧) *A Literature of Their Own*، وأخيرًا كتاب مارى إلمان Mary Ellman **التفكيــر فــى النساء** (1969) *Thinking about Women*، وليست هذه الكتب سوى أمثلة قليلة من بــين مئات المشاريع النقدية الأولى التى اهتمت بإدراج المرأة فى التاريخ الأدبى. إن محاولة فهــم سبب محو المرأة الكاتبة، مثل جين أوستن، من الذاكرة الثقافية أوضحت أن تحديد القيم الأدبية لم يتم بمعزل عن اهتمامات الرجال من الكتاب بالحرب والسياسة، وذلك على حساب الأعمال الأدبية النسائية التى كانت تدور حول المواضيع الأسرية. أضف إلى ذلك أن دراسة كريستين باترزبى Christine Battersby العميقة عن المعنى الثقافى للعبقرية قد بيّنت ارتباط القيمــة الفنية بالمنظور الذكورى وما يمليه من معايير التذوق. [١١] وتكشف مثل هذه الدراسات عــن حقيقة أن البحث عن الكاتبات المنسيات قد تحول إلى دراسة لأنواع "الصمت"، ومثال ذلك ما يشير إليه عنوان سيرة تيللى أولسن Tellie Olsen **أنواع الصمت** *Silences*؛ فالكتاب عبارة عن سيرة ذاتية ملهمة تقوم الكاتبة فيها بدراسة بعض الكاتبات، ويتم التعبير عن هذا الصمت بشكل فصيح، بل ويقيم الكتاب علاقة مع الصمت أو القمع المنهجى والمنظّم للصوت النسائى، ذلك القمع الذى كان شرطًا من شروط العمل ككاتبة.

---

(٩) Dale Spender, *Mothers of the Novel: 100 Good Women Writers Before Jane Austen* (London: Pandora, 1986).

(١٠) Cf. Patrocinio Schweickart, 'Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading', in Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds.), *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies* (New York: Longman, 1989), pp. 118-141.

(١١) Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: The Women's Press, 1989).

تأثير النظرية النقدية النسائية فى فرنسا

رفضت ممثلات الحركة النسوية الأمريكية فرويد رفضًا شديدًا وذلك نتيجة إيمانهن بالقوة السياسية للحركة النسائية. وعلى النقيض من ذلك، نجد أن الحركة النسوية الفرنسية كانت شديدة الانخراط فى الأجواء السياسية المضطرمة –الماوية* أساسًا– التى أدت إلى أحداث عام ١٩٦٨ حين أعلن المثقفون اندلاع ثورة تفتقر إلى ما يكفى من اتباع. وكان لخيبة أمل الحركة النسوية فى هذه الثورة أثره، كما ذهبت توريل موى Toril Moi، فى تحول الحركة إلى اتجاهات التحليل النفسى باعتباره نظرية تحررية للذات، وطريقة لاستكشاف اللاوعى، وهما مسألتان لهما أهمية خاصة فى تحليل القمع الذى تتعرض له النساء داخل أى مجتمع أبوي". [١٢] ولقد تميزت أعمال النقد النسوى الفرنسى بحوارها العميق مع نظريات لاكان Lacan، وهو حوار لا يخلو من الاختلاف وطرح الأسئلة. ولقد قامت بعض ممثلات الحركة النسائية وعلى رأسهن إيلين سيكسو Hélène Cixous ولوس إريجراى Luce Irigaray وجوليا كريستيفا Julia Kristeva، بدراسة التطور النفسى للطفل مع التركيز على اللحظة التى ينفصل فيها الطفل عن توحّده المتخيل بالأم ودخوله نظام اللغة "الرمزي". وكن على وعى بأن الدافع من وراء تحليل فرويد للنوع هو وضع حد لتلك المحاولات التى كانت تهدف إلى الفكاك من التعريفات التقليدية للأدوار المنوطة بالجنسين. وبرغم تأكيدهن على أن التحليل النفسى كان أداة من أقوى أدوات تكريس النظام الأبوى، إلا أنهن قررن استخدامه بما يفى بأهدافهن. ومن هنا كان اختيارهن لخطاب فرويد وهو من أهم الخطابات الأبوية، لاسخدامه كأداة لدراسة النظام الأبوى ونقده بما يمكّن من الفكاك من ثنائية الذكر/الأنثى التى تحكم منطق هذا النقد.

عملت النسويات الفرنسيات على إيجاد لغة وأداة لتمثيل المرأة تلائم احتياجاتها وإمكانياتها النفسية، وذلك انطلاقًا من مناقشات عميقة تتدخل فى تراث الفلسفة الغربية وتعيد

---

* نسبة إلى ماوتسى تونج.

(١٢) Moi. *Sexual/ Textual Politics*, p. 96.

النظر فيها. فكان أن توصلن لمفهوم الكتابة النسائية écriture feminine، وهى طريقة تعبير خاصة بالنساء يُفترض أنها تعكس العلاقة الجسدية الحميمة بين الطفل وأمه. وفى محـــاولتهن الفكاك من أشكال التمثيل الأبوى ودورها فى التنشئة الاجتماعية للفتيان والفتيات بما يكـــرس الأمر الواقع، ذهبت زعيمات الحركة إلى تبنى لغة اللاعقلانية وسيلة لتقويض قـــوة المنطـــق [التى اعتبرت خاصة بالرجال]. من هنا كان الاحتفاء بالهيستريا بوصفها لغة "أنثوية" خاصـــة تتعدى حدود العقلانية. وتعتبر نظرية كريستيفا التى صاغتها ببلاغة فائقة فى كتابها **الثـــورة فى اللغة الشعرية** *Revolution in Poetic Language* (1974) أفضل ما كتب فى هـــذا الشأن. ومن منظور كريـــستيفا تـــصبح اللغـــة الفوضـــوية Chaotic language بأنـــساقها اللاعقلانية وتداعياتها، اللغة المضادة للأساليب الأدبية والأنساق العقلانيـــة الفلـــسفية التـــى ساهمت فى تدنّى وضع النساء. وفى مجال عرضهن لمفهوم الكتابة الأنثوية/النـــسائية (مـــع ملاحظة أنه لا يوجد فارق فى اللغة الفرنسية فى المعنى بين اللفظتين)، فلقد أشرن إلى وجود نوع من اللاعقلانية المتضمن فى الخطاب الفلسفى الذكورى أو الأبوى. ورغم ذلك، فاحتفـــاء هؤلاء المنظرات بالطاقات التخييليّة والإبداعية للمرأة فى المجال الـــشعرى بعكـــس النـــسق العقلانى الذكورى، كما أشرنا سابقا، قد أدى إلى استبعاد الكثير من النساء اللائى رأين فى هذا الموقف خيانة كبيرة لصراعهن الطويل من أجل الاعتراف بعقلانية النساء.

وتعتبر جولييت ميتشيل Juliet Mitchell من أوائل ممثلات الحركة النسوية الناطقة بالإنجليزية التى رأت فى الحركة النسائية فى فرنسا طاقات كامنة للتحرر. أما إلين شـــوولتر Elaine Showalter وهى أكاديمية أمريكية مرموقة، فقد وجدت فى مفهوم الكتابة النـــسائية مفهومًا ملهمًا. وفى محاولتها لمراجعة الأدب المعتمد والطريقة التى يتم من خلالها تدريسه فى الجامعات، اخترعت شوولتر مصطلح النقد النسائى للأدب gynocriticism. وهـــى تعرّفـــه على أنه "دراسة النساء بوصفهن (كاتبات)، وتتمحور موضوعاته حول تاريخ الكتابة النسائية وموضوعاتها وأجناسها الأدبية وبُنى نصوصها، ومن ناحية أخرى يهتم هذا النقـــد بالآليـــات الفنية التى يعتمد عليها الإبداع النسائى، والمسار الفردى أو الجماعى للكاتبات وما أحرزنه من

نجاح، وأخيرا القوانين والتطورات التى تطرأ على التراث الأدبى النسائى.(١٣) وتستخدم شوولتر مفهوم "الكتابة النسائية" كنموذج يعتمد على التصنيف البيولوجى، وهو ما يفسر الطريقة التى تحاول النساء من خلالها إيجاد مفهوم لتجربتهن الجسدية ووظائف الجسد الأنثوى الإنجابية أو الجنسية التى تعتمد على الاختلاف. وفى محاولتها لتطوير مفهوم الاختلاف، تتبنى شوولتر فكرة مقاربة التجربة الأدبية من وجهة نظر النوع [أى من وجهة نظر التجربة النسائية] كما أنها تنادى بضرورة استحداث مواد دراسية تتناول التراث الأدبى للكتابة النسائية.

ولقد أشار عدد لا يحصى من الكتابات النسوية إلى أن فكرة دونية المرأة متجذرة فى مستويات اللغة من حيث بنية الجملة ومفرداتها، أى أنها جزء مما يقال [أى المضمون] وكيف يقال [أى الشكل واللغة]. فاللغة، إذن، تؤكد هذا الاختلاف فى النوع بحيث يصبح الرجال فى موقع الفاعل وبالتالى موقع السلطة، فى حين تكون النساء فى موقع المفعول به، بحيث لا يستطعن تجاوز التعبير عن فشلهن فى أن تصبح لهن ذوات مستقلة. وكما تشير ديل سبندر Dale Spender فى كتابها **لغة من صنع الرجل** (1980) *Man Made Language*، فإن اللغة ليست وسيطا محايدا للتمثيل، ولكنها تتشكل بطريقة منهجية لتخدم مصلحة الرجال. ومن موقع الاستجابة لهذه الدراسات فى اللغة، ظهر عديد من المشروعات التى حاولت إحداث تغيير فى الممارسات اللغوية وتخليص اللغة من هذا التمييز على أساس الجنس. وانطلاقًا من هذا الاعتراف بمساهمة النساء فى المجال الاجتماعى والأدبى نشأت الدعوة للتوقف عن ربط لفظتى "الكاتب" و"القارئ" بضمير المذكر [وهما فى الإنجليزية على غير العربية، مفردتان تحتملان التذكير والتأنيث].

---

(١٣) Elaine Showalter, 'Feminist Criticism in the Wilderness', in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, (London: Virago, 1985), p. 248.

التدخل بالنقض وإعادة النظر

اعتبرت الحركة النسائية أن كراهية النساء تكمن فى ثنايا اللغة وكافة مستوياتها، فاستخدام لفظة "رجل" man "بمعني" إنسان [كما هو الحال فى اللغة الإنجليزية] ينطوى على رغبة منهجية لإقصاء النساء تلازمت مع الانحياز للرجل، وهو ما أشارت إليه جيل روبين Gayle Rubin فى كتابها **الاتجار فى النساء** (1975) *The Traffic in Women*. وجدت روبين هذا التحيز فى أعمال ليفى شتراوس، وخاصة نظريته فى القرابة، وهى النظرية التى كان لها فضل وضع أسس الدراسات الأكاديمية لعلم الأنثروبولوجيا. وتوضح روبين أنه بالرغم من أن ليفى شتراوس خلص إلى أن جذور اختلاف الأدوار المنوطة بالجنسين قائمة فى الممارسات الاجتماعية، إلا أنه لم يعترض على حقيقة اختزال النساء إلى أشياء يتم تداولها داخل منظومة العلاقات الاجتماعية.

من هذا المنطلق بدأت المجموعات النسائية والنشرات النسوية والمجلات المختلفة المساهمة فى إعادة تعريف كثير من التشبيهات والأوصاف التى كانت تحط من قيمة النساء، مثل تشبيه الساحرات، والعجائز الشمطاوات، و العوانس. ولقد توازت الجهود الإيجابية لكشف هذه الأنماط التى يساء استعمالها مع مشروع إعادة كتابة الأساطير داخل النظام الأبوى. لقد اعتبرت حكايات الأطفال أحد الأدوات الماكرة التى يتم من خلالها تنشئة الأطفال على التكيف مع أداء الأدوار المعدة سلفاً للجنسين. ففى محاولاتهن التدخل فى بناء الأنماط الثقافية المركزية بغرض تقويضها، قامت الكاتبات بإعادة كتابة هذه السرديات القائمة على استخدام موضوعات يمكن وصفها بالنماذج الأولى archetypal. لقد كانت تلك المحاولات المحرِّضة على رفض المعايير الأبوية (الذكورية) والإعلاء من شأن القوة النسائية بمثابة النظير الإبداعى للتحليل النظرى للأساطير الثقافية. وكان لنداء مارى دالى Mary Daly بالانفصال التام بين الجنسين (انظر كتابها الشهير **إيكولوجيا نسائية** (1978) *Gyn/ecology*) أثره فى التأكيد على الطاقات الشهوانية للمرأة فى محاولة لحث النساء على استكشاف القوى التى يتملكنها والاحتفاء بسولكيات كانت وما زالت مخالفة للأعراف والتقاليد.

ولم تقتصر هذه الجهود على الرفض النظرى لوجهات النظر المعادية بل تعدته إلى الدخول فى محاولات ملموسة لتغيير القوانين. وفى هذا الصدد، يمكننا أن نذكر كاثرين ماكينون Catherine Mackinnon كأحد الوجوه الأمريكية البارزة التى عملت من أجل الاعتراف بحقوق المرأة فى النواحى التشريعية. ولقد عرفت أيضا بجرأتها فى مقاضاة القائمين على صناعة الفن الإباحى "البورنو" لتصويرهم النساء بشكل مجرد من الإنسانية.

وفى محاولة للفت النظر إلى حقيقة أن الأعمال النسوية تنطلق من مصالح النساء "البيض"، كتبت أودرى لورد Audre Lord خطابا مفتوحا إلى مارى دالى تنتقد فيه نظرة الاستعلاء التى تتعامل بها مع النساء السود بحيث تجعل منهن، فى هجومها الضارى على أساطير الثقافة الغربية، ضحايا لا حول لهن ولا قوة. (١٤) من ناحية أخرى تبنت أليس ووكر Alice Walker، مع أخريات، قضية البحث عن مفهوم إيجابى للجماعة إذ تحدثت عن وجود جماليات "سوداء" تمكِّن الكاتبة السوداء من الخروج من الصمت المزدوج الذى عانت منه نتيجة العوامل العرقية والجنسية. (١٥) ولقد ناقشت عديد من النساء "الملونات" – أى اللائى ينتمين إلى خلفيات عرقية مختلفة – مسألة تعرضهن للظلم مجددا نتيجة وضعهن فى مكانة أدنى داخل الحركة النسوية. وعندما حاولت باتريشيا سباكس وإلين شوولتر أن تزيحا الستار عن التقاليد الأدبية النسائية، نجدهما قد تواطأتا مع إسكات الصوت النسائى الأسود داخل التاريخ التقليدى. وكما أشارت هيزل ف. كاربى Hazel V. Carby، فإن الدراسات الخاصة بالنساء السود تأسست من أجل إحداث تقليد أدبى يشتبك مع تجارب النساء اللائى ينتمين لأصول غير غربية، وتتحدى هذه الحركة أحادية وتجانس الدراسات النسائية ومزاعمها بالحياد والتجرد، وتناقش شعور هؤلاء النساء بالاغتراب وخوفهن من "ثقافة المدن" التى ترتبط بارتفاع نسبة احتمالات التعرض للاغتصاب داخل المدن أو الإخضاع لأشكال غير مناسبة من العلاج الطبى (مثل نسبة جراحات استئصال الرحم التى تجرى على نحو غير

---

(١٤) Audre Lorde, 'An Open Letter to Mary Daly', *Sister Outsider* (Trumansburg, N.Y.: The Crossing Press, 1984), pp. 25-34

(١٥) Cf. Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens* (London: The Women's Press, 1984).

ضروري).[١٦] وكان لنشر كتاب **هذا الجسر هو ظهـري: كتابـات جذريـة بقلـم نـساء ملوّنـات** *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Colour* (1983)، وهو مجموعة من مقالات، بمثابة صرخة ضد هـذه التفرقـة، صـرخة أسست لمجال دراسات جديدة ونابضة بالحياة.[١٧]

التكوين الجنسى وأشكال تمثيله

اعتبرت الدراسات التى ارتكزت على فكرة سيمون دوبوفـوار الرائـدة أن الهويـة الجنسية والإنجاب هما من أسباب قمع النساء، أن خصوبة النساء هى حجر الأسـاس، فعـلا ومجازًا، فى أى مجتمع يسيطر عليه الرجال. ولذلك فإننا نجد أن جُـلّ المراجعـات النقديـة النسوية قد ركَزت على التحليل المفصل لوسائل السيطرة على خصوبة النـساء. ورغـم أن بعض الناقدات أمثال شولاميث فايرستون Shulamith Firestone، تطلّعـن إلـى قـدرة التكنولوجيا على إيجاد حلول لمسألة الإنجاب – وهى من الأسباب البيولوجية التـى ترتكـز عليها الدعوة إلى إبقاء المرأة داخل البيت – واستكشفن القضايا الصحية والعلاجية المتعلّقـة بالمرأة ، خاصة فى مجال أمراض النساء، إلا أنه توصّل إلى أن استخدام التكنولوجيا عرّض جسد المرأة لأساليب من السيطرة أكثر ضراوة، تتنافى مع المبادئ التى تدعو إلى اللاعنـف أو إلى مسئولية النساء عن سلامتهن الجسدية والعقلية.[١٨]

كانت السبعينيات من القرن العشرين فترة مثالية، جذرية فى مواقفها وفى قدرتها على التخيّل فيما تطرحه من التجارب الاجتماعية، إذ شهدت هذه الفترة ظهور النـشاط الـسياسى

---

(١٦) Hazel Carby, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 18.

(١٧) Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (New York: Kitchen Table Press, 1983).

(١٨) Donna J. Haraway, Simians, *Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (London: Free Association Books, 1991),
وتقوم هذه الدراسة على نقد الفكرة السائدة عن التكنولوجيا بوصفها قوة تحديث وتحرر، مبينة أنها، على عكس ذلك، أحد طرق السيطرة غير المحدودة على الطبيعة.

للنسويات السحاقيات كرد فعل لمحاولة تجاهل مثل هذه المسائل فى التوجّه العام للحركة النسوية. ولم يقتصر دور هذه النزعة "الانفصالية" على تقديم حل للمسألة السحاقية، فحسب، بل تعدتها لتصبح تجربة عملية للوثاق أو التضامن النسوى داخل ثقافة نسائية، وبذلك اعتبرت أقصر الطرق إلى المساواة بين الجنسين. ومن هنا أصبح النضال من أجل الحقوق الجنسية للمثليين على قائمة اهتمامات الحركة النسوية، وأصبح النقد النسوى السحاقى lesbian criticism يترأس حملات الحركات النسائية للتحرر من أوجه عديدة[١٩]. ولقد قامت بعض الناقدات أمثال تشارلوت بانش Charlotte Bunch وإدريان ريتش Adrienne Rich بدراسات نقدية تحليلية للاستراتيجيات التربوية التى يتم من خلالها إجبار الأطفال على التماثل مع الأدوار النوعية المراد تبنيها لكل من الجنسين مع قمع أية محاولة للانحراف عن هذا الخط. وتقدم إدريان ريتش فى مقالها "فرض التوجّه إلى لجنس الآخر، والتجربة السحاقية" "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980) دراسة للضغوط التى تمارس على المراهقين من خلال قصص الحب والمؤثرات الثقافية الأخرى لحثهم على التوجه إلى الجنس الآخر، ومحو أى ميول مثلية. ولعل فى ما تسميه أدريان ريتش "الاستمرارية السحاقية" Lesbian Continuum مراجعة لمفهوم الهوية الجنسية للمرأة. تنطلق ريتش من الفرضية السيكولوجية التى تقول بالثنائية الجنسية bisexuality الأولى للطفل. وهى توضح الكيفية التى يتم بها شطب العلاقة الحميمة الأولى بين الطفل وأمه فى التحليل النفسى على حساب التأكيد المبالغ فيه للتعلق الذى يحدث لاحقا بالأب. من هنا فهى تطالب بأن يتم الاعتراف بالاعتماد النفسى والجسدى للرضيع على الأم، وعلاقة هذا الاعتماد بالتكوين الجنسى للأفراد كبالغين فيما بعد. ويشير مفهوم "الاستمرارية السحاقية" لريتش إلى الطبيعة غير المحددة أصلا للتفضيل الجنسى، تأكيدًا لفكرة أن الاختيارات الجنسية يتم تشكيلها ثقافيا. وفى محاولتها التأكيد على أن المثلية الجنسية ليست انحرافا عن النهج الطبيعى للمغايرة الجنسية، تدعو ريتش إلى نظرية للنوع بعيدة عن الثنائية المتعارضة رجل/ امرأة؛ إذ تطالب بالحق فى أن يختار كل إنسان ميوله الجنسية فى جو من التفتّح العقلى. ولقد أدى البحث عن

---

(١٩) Cf. Chris Weedon, *Feminism, Theory and The Politics of Difference* (Oxford: Blackwell, 1999), pp. 51-76

الدليل التاريخى لقمع مثل هذه الرغبات بالناقدة بونى زيمرمان Bonnie Zimmerman إلى تسمية كتابها الذى يعتبر مراجعة لتاريخ النقد السحاقى بـ **ما لم يكن أبدا** *What Has Never Been (1985)*.

أما العمل الثانى لإدريان ريتش فهو كتابها الواسع التأثير **من بطن امرأة** *Of Woman Born (1976)* الذى تقوم فيه بدراسة العلاقة بين الأمهات والأبناء بحيث توضح كيف تعمل النساء أنفسهن على تكريس وضعهن المتدنى فى عالم الرجال. وفى مناقشتها للأمومة بوصفها مؤسسة تعمل على توقيع عقوبات باهظة على أى امرأة لا تمتثل إلى قيمها، تقدم ريتش تحليلا وافيا لسياسات الأدوار الجنسية التى تدخل فى مسألة كيفية أداء الآباء والأمهات لأدوارهم. ولقد خلص عديد من الدراسات الاشتراكية حول موضوع قمع النساء إلى نفس النتيجة التى ترى أن وظيفة الأسرة هى إعادة إنتاج نظرة الأيديولوجية الرأسمالية للنوع. (٢٠)

وكما ذهبت أوليف شراينر فى بدايات القرن [العشرين]، فإن علاقة النوع والطبقة من ناحية، والنظام الأبوى والنظام الرأسمالى من ناحية أخرى، هى علاقة متلاحمة – من حيث كونها أنظمة قمعية – ولكنها ليست متلازمة على الإطلاق. وعلى هذا كانت هناك محاولات لتأكيد دور النساء داخل النظام الرأسمالى الذى عمل على التقليل من إسهاماتهن فى الاقتصاد القومى، وذلك برفض إعطاء قيمة لعملهن فى تلك المجتمعات. ولذلك فقد قامت المراجعة النسوية للنظرية الماركسية بتوضيح الكيفية التى أعادت فيها النساء إنتاج نفس قوى العمل الرأسمالية (عن طريق الإنجاب وتمرير هذه القيم الرأسمالية فيما بعد لأبنائهن). ولقد دعم مثل هذه المناقشات النظرية عديد من المظاهرات التى طالبت بإعطاء النساء عائدا ماديا مقابل أعمال المنزل وتربية الأطفال؛ فيما اهتم فريق آخر من الناقدات بدراسة التبعية الاقتصادية للنساء، ونذكر منهم: جوليت ميتشل Juliet Mitchell، هايدى هارتمان Heidi Hartmann، ميشيل باريت Michell Barrett، كاثرين ماكينون Catherine

---

(٢٠) انظر/ى مثلا:
Juliet Mitchell, 'Women: The longest Revolution', *New Left Review 40* (1966), pp. 1-39

Mackinnon وأخريات. وأكدت هذه الدراسات أن النساء كن دائما يحصلن على أعمال مؤقتة بأجر زهيد بجانب عملهن فى المنزل. أما فى مجال نقد الأدب، فقد شجعت هذه الدراسات ما لا يحصى من القراءات السياسية، لا سيما فى مجال الرواية.

الحركة النسوية من وجهات نظر مختلفة

أدركت الحركة النسوية فى نهاية السبعينيات، أن رفع نسبة الوعى لم يعد كافيًا، واستبدلت بالكتابات الرائدة على ما فيها من ظرف واستفزاز، وشعبوية وتبسيط أحيانًا، مناقشات أكثر عمقًا حول قضية النوع. ففى محاولة لإيجاد مبرر لصراعهن فى التخلص من التنميط الذى طال مفهوم الأنوثة، رحبت معظم النسويات بالفكرة القائلة أن النوع gender يتم تشكيله اجتماعيًا. لقد تم تفكيك المفاهيم الثنائية للنوع كمحاولة من هؤلاء النسويات لعمل نقض راديكالى لهذا المفهوم ليُستبدل به فهمٌ لاختلاف النوع يعبر عن نفسه من خلال مواقع مختلفة للذات (وهى المواقع التى كانت بعيدة تماما عن أية معايير بيولوجية.[٢١] وكان من نتائج مثل هذا النقض، السجال الذى دار حول ما إذا كان الرجال قادرين على الكتابة من وجهات نظر نسوية، أى الحديث من موقع نسوى. فبالرغم من أن الكثير من الرجال كانوا متعاطفين مع القضايا النسوية، أو كانوا مدركين أن دراسة النوع أمر يعنيهم هم أيضًا كرجال، إلا أنهم لا يستطيعون أن يتبنوا باختيارهم مواقع للذات الأنثوية التى هى نتاج لتجربة طويلة من موقعهن داخل هذا الدور الأنثوى. إن التسليم بأن النوع يتم تشكيله بناء على ممارسات محددة، قد أدى بناقدة مثل تيريسا دى لوريتيس Theresa de Lauretis إلى تكوين نظرية ترتكز على أهمية تغيير العادات والممارسات التى تؤدى إلى وضع النساء فى مرتبة أدنى من الرجال.[٢٢]

---

(٢١) Judith Butler's *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity: Essays on Theory, Film, and Fiction* (New York: Routledge, 1990), which concentrate on these issues, are discussed at length in Diane Elam's chapter in this volume: 'Feminism and Deconstruction'

ونجد مناقشة تفصيلية لما يطرحه كتاب باتلر من قضايا دراسة دايان إيلام "النسوية والتفكيكية" فى الفصل اللاحق من هذا المجلد.

(٢٢) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984)

ولقد أدى رفض نقاد ما بعد البنيوية لفكرة الخطاب الشارح إلى إحداث أزمة فى المسعى لنقض الثقافة والمجتمع من منظور سياسى. ولقد ظلت المسألة الجوهرية هي: كيف يؤثر التصنيف [الاجتماعي] للاختلاف على حياة النساء. غير أن التغيير الذى تم على مستوى المصطلحات النظرية قد تطلب التعبير عن المسلمات من منطلق الخصوصية التاريخية لا اعتمادًا على فكرة الجوهر. أما بالنسبة لما بعد البنيوية، والتى بدا أن لها موقفًا معاديًا من السياسات النسوية، فقد استطاعت، فى أحسن الأحوال، وكما أشارت كريس ويدون، Chris Weedon، إيجاد مساحة تسمح من خلالها للنزعة النسوية أن تنتقد القضايا المتعلقة بالانحياز لطبقة اجتماعية معينة أو عرق معين أو للعلاقات الجنسية المغايرة (٢٣).

لقد بدأت دراستى بعرض الموجة الأولى للحركة النسوية، وأنهيها بملاحظة خاصة بمصطلح "تأنيث سوق العمل"، وهو مصطلح محمّل بالدلالة يميّز الوضع الراهن. فبعيدا عن الإشارة إلى النجاح الذى حققته الحملات الواسعة لحصول النساء على فرص حقيقية ومتساوية تعتمد على تسهيلات كافية فى مجال العناية بالطفل وإجازات رعاية الطفل، دون أن تهدد المرأة بالفصل من العمل، وكذلك التغلب على مسألة التحرّش الجنسى بالنساء، فإن مثل هذا المصطلح يمثل نوعا من الحطّ من قيمة العمل بأجر (وذلك بالنسبة للنساء والرجال على السواء)، فى وقت تنتشر فيه البطالة بنسبة عالية تشغل فيه النساء ٥٥% من الوظائف. وبما أننا نواجه الآن تزايدًا فى عدم قدرة الإنسان على مواجهة الشركات العالمية الكبرى، فنحن فى أشد الحاجة إلى الوعى بأهمية العوامل الاقتصادية التى تلعب دورا فى تحديد أدوار النوع؛ فالتغيرات التى تطال الهياكل الاقتصادية لها تأثير قوى على فهمنا لهذه الأدوار. إن حقوق العمال يتم تقليصها بشكل مستمر إلى أن وصلنا إلى الوضع الذى أصبحت فيه الطبقة العاملة نفسها "مؤنثة". وفى حين يتحتم على الحركة النسوية أن تنتبه لوجود اختلافات بين نساء العالم، إلا أن عليها أيضا مواجهة ما تقوم به الحكومات الأصولية التى تعمل مثلاً، على الحد من فرص النساء فى التعليم أو حجب الوظائف عنهن اللهم إن كانت أعمالا دنيا. إن التعامل

(٢٣) Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist* Theory (Oxford: Blackwell, 1987).

الفورى مع مثل هذه الأمور من شأنه أن يخلق تضامنًا [نسويًا] جديدًا يمكّن النساء من مواجهة القهر الواقع عليهن.

النسوية والتفكيكية

دايان إيلام

ترجمة: شعبان مكاوى

أثرت النسوية والتفكيكية فى النقد الأدبى وذلك عن طريق إعادة النظر فى المصطلحات الخاصة بالاختلاف الجنسى والسياسة والأخلاق. لقد ساهم ارتباط النظريتين، بتأكيدهما على أهمية الاختلاف وانفتاح دائرة التأويل، فى طرح تساؤلات قوية بشأن أشكال تمثيل النساء فى عدد من المجالات الأدبية.[١]

وعلى الرغم من أن النقد الأدبى يعترف بارتباط النسوية والتفكيكية، فليست هناك صيغة بسيطة عن كيفية هذا الارتباط؛ فعلاقتهما تتخذ أشكالاً متباينة، لأن كلاً منهما لا يتوقف عن إعادة تعريف الآخر. ويؤدى إلى الاستقرار الناجم عن ذلك إلى قيام علاقة طيِّعة بينهما بحيث لا يسود فيها أحدهما على حساب الآخر.

ومن المهم أن نذكر أن هذا الارتباط، على تعدد أشكاله، كان موضع شك فى البداية. وفيما يمكن وصفه بأكثر الكلمات وضوحًا لجاك دريدا، يقول: "التفكيكية بكل تأكيد ليست نسوية الاتجاه... فلو أن ثمة شيئًا يتوجب على التفكيكية البعد عنه، فإنه النسوية".[٢] النسوية، كما يراها دريدا، "هى السبيل التى ترغب المرأة من خلالها فى أن تكون كالرجل وأن تكون

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن العلاقة بين النسوية والتفكيكية، انظر/ي:
Diane Elam, *Feminism and Deconstruction: ms. en abyme* (London: Routledge, 1994).

(٢) Jacques Derrida, "Deconstruction in America," *Critical Exchange* 17 (Winter 1985), p.30.

كفيلسوف دوجماتيكى ينشد الحقيقة والعلم والموضوعية".[٣] من هنا كان اتهام النسوية بتجاهل مسألة الاختلاف والنظر إليها كشكل آخر من الميتافيزيقا الغربية، بتعليقها الآمال على الحقيقة والموضوعية.

وإذا كان دريدا قد حاول أن يبُعد النسوية عن التفكيكية، فإن عددًا من النسويات قد حاولن أيضًا أن يدفعن بالتفكيكية بعيدًا عن النسوية، وإن اختلفت الأسباب. إن التفكيكية، حسب ما ترى دينيس رايلى، ضد النسوية لأن الأولى "ليس لديها ولاء سياسي".[٤] أما جين تومكنز فيقلقها أن التفكيكية ببساطة "تصنِّف كل شيء وتحصره فى اللغة" بينما تعبر مارجريت وتيفورد عن رأيها فى وضوح أكثر بقولها إن التفكيكية "تحاول أن تحيِّد أصحاب النظرية النسوية "لأن إمكانية اختلاف النساء لم تدخل الخيال التفكيكي".[٥] خلاصة القول إن الاتهام

---

(٣) Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles,* Trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1978), pp. 62-65. الترجمة معدلة.

بينما يحاول إبقاء التفكيكية على مسافة من شكل ما محدد من النسوية، جاء دريدا مؤيدًا للدراسات النسائية فى: "Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida," المتضمنة فى كتاب:

Alice Jardine and Smith (eds.). *Men in Feminism* (New York: Methuen, 1987), p. 196.

وللمزيد عن مجموعة المقالات التى تتناول بشكل خاص التقاطعات بين عمل دريدا والحركة النسائية، انظر/ى:

Ellen K. Feder and Mary C. Rawlinson (eds.), *Derrida and Feminism: Recasting the Question of Woman* (New York: Routledge, 1997); Nancy Holland (ed.), *Feminist Interpretations of Jacques Derrida* (University Park: Penn. State University Press, 1997).

وللاطلاع على تفكيك ذكى لتفكيك دريدا لمجاز المرأة انظر/ى:

Gayatri Chakravorty Spivak, "Displacement and the Discourse of Woman," in Mark Krupnick (ed.), *Displacement: Derrida and After* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pp. 169-195.

(٤) Denise Riley, *Am I That Name?: Feminism and the Category of Women in History* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1988).

(٥) Jane Tomkins, "Me and My Shadow," in Linda Kauffman (ed.), *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism* (Oxford: Blackwell, 1989), p. 135; Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* (London: Routledge, 1991), p. 137.

الذى توجهه النسوية إلى التفكيكية هو أن الأخيرة لا تأخذ الاختلاف الجنسى بجدية، وأنها تختزل العالم فى اللغة، وليس بمقدورها أن تقدم أساسًا مناسبًا للفعل السياسى.

وعلى الرغم من أن تصوير دريدا للنسوية يقترب الآن من الكاريكاتير أكثر منه إلى التوصيف العادل، فإن أشكالاً أخرى للنسوية كانت من القوة بحيث لم تستطع التفكيكية إسقاطها. وفى الوقت الذى يجب أن تؤخذ فيه التحفظات النسوية على التفكيكية مأخذ الجد، فإن النظريتين لا تزالان قادرتين على بناء تحالف يواجه قضايا الاختلاف الجنسى، ويدرس علاقة اللغة بالمادة، ويشجع العمل السياسى.

فئة النساء

تؤكد كل من النسوية والتفكيكية، بدايةً، أنه ليست هناك هوية قائمة على مضمون محدد لفئة "النساء"، فبينما ثمة أفكار ثابتة ومستقرة عن ماهية النساء وما يستطعن عمله، يظل واردًا أنهن يمثلن فئة غير محددة. ويظهر ذلك فى طريقتين: هل مسألة تعريف "النساء" مسألة أنطولوجية أم أنها مسألة معني؟ فلو أنها مسألة أنطولوجية، فإن النظريتين لا تعدان باستعادة أو خلق المرأة الأصلية/المرأة الطبيعية، المرأة الكل. كما أن اللجوء إلى التجربة الفردية أو التحليل العقلانى أو المعرفة المسبقة/المتجاوزة لن يكون بمقدوره أن يصف جوهر أمر من الأمور. ولذلك، فالارتباط بين النسوية والتفكيكية يجعلنا أكثر وعيًا بالإمكانات غير المحدودة للنساء، إذ ندرك أن أشكال تمثيل النساء لن يكون شاملاً أبدًا وأنه من المستحيل وضع النساء جميعًا تحت مفهوم واحد لا ينقسم، اسمه "المرأة." وإذا نسينا أن ثمة عددًا غير محدود لصور النساء، فإن تراكمات أشكال تمثيلهن تضيِّق من الاختيارات وتترك مساحة لعدم اليقين.

هنا تسير عملية التمثيل فى طريق مزدوج، أى أنه من المؤكد أن النساء لن ينظر إليهن كموضوع أو كذات. ويمثل هذا الأمر مشكلة بالنسبة للنظرية النسوية لأنها قالت إن حصول المرأة على ذاتيتها هو أحد أهدافها. غير أن الوصول إلى هذا الهدف، كما يشير

دريدا، لا يضمن الحرية[٦]، إذ أن الذاتية قد تقدم الوسيلة لكن النساء لا يصبحن ذوات إلا إذا طابقن أشكال تمثيل محددة ومحسوبة.

وإذا كانت فئة النساء تمثل قضية معنى، فإن النسوية والتفكيكية مازالتا تواجهان تحديًا آخر؛ فهما تريان أن الحديث عن المرأة يتخذ منحى وصفيا ومعياريا وغير دقيق، إذ أنه من المستحيل وصف الهوية الحقيقية للنساء وتقديم وصف محدد يراعى فى تصوره كل الاختلافات الممكنة. إن محاولة دمج السؤال الأنطولوجى بسؤال المعنى أو محاولة النظر إلى سؤال المعنى بوصفه قضية أنطولوجية لن يحل المشكلة، إذ ستصبح فئة النساء ساعتئذٍ عديمة النفع لأنه ليس هناك جوهر متصل أو مشترك بين الطرفين.

ما تستطيع التفكيكية أن تفعله هنا هو أن تمد النسوية بما هو أكثر من مجرد معاداة الجوهرية، فهى ـــ بتقديمها وصفًا راديكاليًا للمعنى كشيء مؤجل تقول بأن "النساء" كفئة ستكون غير محددة بطريقة ثانية. فإذا كانت فئة النساء ستظل غير محددة ولا يُعرف ما إذا كانت قضيتها تتعلق بنظرية وجودها أم أنها قضية معنى، فإن أيهما لن يكون محددًا داخل فئة المعنى لأن المعنى نفسه غير محدد فى نهاية المطاف، فضلاً عن أنه عُرضة لأن يظل مؤجلاً.

الجنس والنّوع

تساعد التفكيكية، بما تطرحه من تأجيل المعنى وعدم التحديد فى الإفصاح عن دعواها بأنه قد يمكن فهم نضال الحركة النسوية، لا كمجرد نضال لتأكيد الهوية بل لتأكيد الاختلاف. كما إن الحركة النسوية لن تبلغ نهاية ذلك النضال بأن تقوم بإحصاء عدد الإشارات فى كل مرة ترد فيها كلمة "النساء"؛ فقد ترد هذه الكلمة داخل نسيج مركب من الاختلافات. غير أنه سيكون من الخطأ ـــ كما تقول جوديث باتلر ـــ "أن نفترض مقدمًا أن هناك فئة اسمها (النساء) تحتاج إلى أن نرصد داخلها عناصر مختلفة من العرق والطبقة والسن والإثنية والنشاط

---

(٦) Jacques Derrida, "Sending: On Representation," *Social Research* 49. 2 (Summer 1982), p. 317.

الجنسى كى تصبح فئة كاملة".[٧] فسوف تظل هناك معان أكثر واختلافات أكثر تحتـاج إلـى النقاش والتفنيد. إن كلمة "النساء" موقع خلافى دائم لمعانٍ كثيرة متباينة، إذ المعنى فى النهاية دائمًا مؤجل وغير محدد.

من الممكن القول، إذن، أن النساء تطرح أسئلة على الحركة النسوية بقدر مـا تـوفر الأساس لهذه الحركة. يتضمن أحد هذه الأسئلة الأساسية إطار النوع والجنس: أى مـا هـو موقف "النساء" بالنسبة للنوع والجنس؟ ويرد تحليل نسوى تفكيكى بمساءلة التمييز بين الجنس و النوع بالقول إن الأوان قد آن لإعادة التفكير فى النظرية التى تقول بأن الجـنس خاصـية بيولوجية طبيعية مُطعَّمة بإشارات النوع. وفى خطوة مهمة تنادى جـوان سـكوت بتحقيـق "تأريخ حقيقى وتفكيك لشروط الاختلاف الجنسي"، مما يؤدى إلى صرف الاهتمام والتركيـز بعيدًا عن الجنس حتى يمكن للنوع أن "يُعاد تعريفه ويعاد بناؤه مقترنًا برؤية للمساواة السياسية والاجتماعية التى تشتمل ليس فقط على الجنس ولكن أيضًا على الطبقة والعرق".[٨]

أما تيريسا دى لوريتيس، فإنها غير راضية عن مسألة التمييز بين الجنس والنوع؛ إنها تروج لتفكيك العلاقة بينهما حتى لا يظل النظر إلى النوع بوصفه بناء خياليًا لا وجود له، أو شيئًا ينبع من جنس محدد بيولوجيًا. وتؤكد على أن النوع ليس ملكية الأجساد أو شيئًا موجودًا بصفة أساسية فى البشر، بل هو "منتج أو عملية تتكون من عدد من الممارسات الاجتماعيـة" التى تخلق نسيجًا من الاختلافات التى تعبر أى عدد من اللغات والثقافات أيضًا.[٩] عند هـذه النقطة، ترسم دى لوريتيس الخط أو الحد النسوى دافعة بأن "النوع يميز حدود التفكيكية."[١٠]

---

(٧) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), p. 15.

(٨) Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 50.

(٩) Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), p. 3.

(١٠) المصدر السابق، ص ٤٨.

وترى أن دريدا قد أخطأ "بوضعه مسألة النوع فى المكان الخطأ وذلك بوضعه فى شكل من النسوية غير تاريخى وذى طبيعية نصيّة خالصة".(١١)

على أية حال، لا حاجة هنا إلى التخلى عن ارتباط النسوية بالتفكيكية. لا ترى جوديث باتلر سببًا لاستباق الجنس، كحقيقة طبيعية، للإشارات أو العلامات الثقافية للنوع؛ الأكثر دقة هو أن نقول إن الجنس هو نتاج النوع، وإن الإشارات الثقافية للنوع هى التى تخلق الفكرة بأن هناك جنسًا بيولوجيًا أصيلاً. تقول جوديث باتلر:

ليس الأمر أن هناك نوعًا من الجنس يتخذ شكلاً بيولوجيًا غائمًا يظهر فى طريقة المشى والإشارة والإيماءة، كما أنه لا يعنى أن نشاطًا جنسيًا ما يمكنه أن يعبر عن هذا النوع gender الواضح، أو عن ذلك الجنس السحرى. فإذا كان النوع [أى التكوين الاجتماعى للجنسين] تقليدًا يقدم بانتظام النموذج الذى يحاول أن يدانيه، فإن هذا التكوين أداء يقدم وهمًا لجنس أو جوهر داخلى أو أساس نفسى للنوع ... . فى الواقع، إن أحد الطرق لجعل هذه الأنواع [من التكوينات الجنسية] طبيعية إنما يكون من خلال بنائها بوصفها ضرورة داخلية سواء كانت نفسية أو بدنية.(١٢)

إن العلاقة بين الجنس Sex والنوع gender هى علاقة ذاتية التفكيك على نحو مستمر، إنها تقدم أبنية يطلق عليها أنها طبيعية، وهذا فقط لأننا نسينا أنها أبنية.

كيف يصبح ممكنًا أن نُقِّر بالطبيعة ذاتية التفكيك لعلاقة الجنس والهوية الجنسية، فى الوقت الذى نحيا فيه داخل المصطلحات المستقرة للاختلاف الجنسي؟ هذه هى المشكلة. وكما تذكرنا دروسيللا كورنيل: "إننا نستطيع فى بساطة أن نخرج من الهوية الجنسية أو أدوار الجنس ثم نعود إليها ثانية إذا أردنا".(١٣) والحل من وجهة نظرها هو أننا "يجب أن ننزع

(١١) المصدر السابق، ص ٢٤.

(١٢) Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination," in Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories. Gay Theories* (New York: Routledge, 1991), p. 28.

(١٣) Drucilla Cornell, *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law* (New York: Routledge, 1991), p. 182.

الاختلاف الجنسى من داخلنا ولا نكتفى فقط بالتظاهر بأننا قد تجاوزنا ذلك".[١٤] وتؤكد كورنيل أن أحد أهم وجوه التفكيكية هو الخطوة التى تخطوها إلى ما يتجاوز التعريفات الثنائية أو المتضادة للفروق الجنسية. وهذا يتضمن، إذا استخدمنا مفردات دريدا، الإقرار "بتعدد الأصوات الجنسية المميَّزة"، وبتعدد "السمات الجنسية غير المحددة التى تستطيع أصواتها أن تحمل وتقسم وتضاعف الجسد فى كل 'فرد'.[١٥]

قال النقاد إن هذا الموقف طوباوى لا أمل من ورائه، أما بالنسبة لكورنيل فإن الصفة الطوباوية لهذا الموقف هى بالضبط ما يهم الحركة النسوية. إن هذه ليست طوباوية النماذج المثالية (النساء النموذج أو النسوية النموذج أو التفكيكية النموذج)، بل هى أقرب إلى طوباوية "حرفية" بمعنى أنها غير موجودة، وهى فى الوقت نفسه تختبر نماذج التفكير الموجودة. تصف دروسيلا كورنيل كتابة دريدا بأنها "طوباوية على نحو جلى حيث إنها تطرح بديلاً لنظامنا الراهن ــ حيث يُعاش الجنس داخل النسيج المستقر "الكاره للمثلية" بوصفه هوية جنسية صارمة".[١٦] مثل هذا النوع من الدافع الطوباوى، الذى هو الخاصية التى تميز النسوية التفكيكية، يتمتع بقيمة عالية ــ فى رأى دروسيلا كورنيل ــ لأنه "يطالب بالاكتشاف وإعادة الاكتشاف الدائمين للممكن وللذى لم يتم تمثيله بعد".[١٧]

اللغة والمادة والجسد

تؤدى راديكالية مساءلة التقسيم بين الجنس والنوع إلى إعادة النظر فى التقابل بين اللغة والمادة. يبدأ دريدا هذا العمل بمحاولة نزع المظهر الطبيعى لبلاغة الجسد المؤنث.[١٨]

---

(١٤) المرجع السابق. ص١١٠

(١٥) Jacques Derrida and Christie McDonald, "Choreographiesy," *Diacritics 12. 2* (Summer 1982), p. 76.

(١٦) Cornell, *Beyond Accommodation*, p. 19.

(١٧) المرجع السابق. ص١٦٩.

(١٨) انظر أى:

Jacques Derrida, "The Double Session," *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), pp. 173-286.

فبتركيزه على غشاء البكارة وعملية فض هذا الغشاء، يرفض دريدا تخصيص أية صفة نسائية أساسية أو طبيعية لهما. ليس لغشاء البكارة معنى أساسى وهو لا ينتمى إلى امرأة بعينها. إن غشاء البكارة وعملية فض هذا الغشاء موجودان خارج الخطاب البيولوجى. ربما يشيران إلى حيِّز من الاختلاف المادى، غير أنه ليس ثمة حيِّز حقيقى من الاختلاف. للأجساد دائمًا، فى رأى دريدا، خطاباتها وهى دائمًا موضوع ضمنى وذات معبرة أيضًا.

وتلجأ لوس إريجارى ـــ رغم أنها ليست دائمًا مفكرة تفكيكية صارمة ـــ إلى استخدام لغة مورفولوجية فى بحثها عن مداخل لغوية جديدة، من شأنها أن تتكلم عن متعة النساء المسكوت عنها. وهى متعة موجودة لكنها غير قادرة على التشكل داخل مفردات الخطاب الأبوى. وترى إريجارى أن المرأة لا تنتمى إلى جنس مفرد أو جنس يقبل القسمة على واحد. إن مُتعها دائمًا متعددة وتتجلى فى أجزاء مختلفة من الجسد. والمرأة ليست محددة بمتعة واحدة فى مكان واحد من جسدها، بل إن متعها لا ترتبط بأجساد بعينها: "متعة الغرام بيننا تسرى من داخلنا إلى خارجنا، ومن خارجنا إلى داخلنا. المتعة بين جسدينا لا تعرف حدًا. لا تنتهى. لا تعرف عقدة ولا يوقفها أحد".[19] وبعيدًا عن تشيؤات الجسد المؤنث، فإن استخدام إريجارى لبلاغة الخطاب البيولوجى يعيد وضع التشريح فى مفردات ترفض أن تتعامل مع الجسد كمادة. إنها "تكتب الجسد" ـــ إذا استخدمنا عبارة إلين سيكسو ـــ عن طريقة الكتابة من خلال ومع الجسد وليس بالكتابة عن الجسد.[20]

الواضح الآن فى عمل كل من دريدا وإريجارى، هو أن اللغة والمادة يستتبع كل منهما الآخر. أو كما تعبر جوديث باتلر عن ذلك بقولها: "اللغة والمادة لا يتطابقان تمامًا ولا يختلفان تمامًا".[21] تتخذ جوديث باتلر موقفًا يعنى أن "كل جهد للإشارة إلى المادة يقع من خلال عملية

---

(١٩) Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 210.

(٢٠) Hélène Cixous and Catherine Clement, *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

(٢١) Judith Butler, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge, 1993), p. 69.

دالة هى دائمًا ــ فى ظاهريتها ــ مادة. ... إن اللغة تشير إلى كل ما هو مادى، وما هو مادى لا يمكنه أن يهرب تمامًا من العملية التى يُصبح من خلالها مدلولاً."[٢٢] لذلك، فالنساء لسن مجرد مسألة لغة (شيء مجرد) أو مسألة مادة (أجساد خام). إنما النساء لغة ومادة فى الوقت ذاته. ترى جوديث باتلر أن الحركة النسوية يجب أن تولى اهتمامًا بالتراتب الجنسى الموجود ضمنيًا فى نظريات المادة، حيث النظر إلى النساء بوصفهن على الجانب (الأدني) للمادة، وإلى الرجال بوصفهم على الجانب (الأسمي) للشكل والتجريد. كما يجب عليها ــ أى الحركة النسوية ــ أن تقوم بتفكيك ثنائية اللغة/المادة على نحو كامل.[٢٣]

التفاوض حول حدود سياسات الهوية

تطرح النسوية التفكيكية، بتقويضها للقراءات ذات الطابع الأونطولوجى للنساء كفئة وبتحديها الجاد للنزعة الوصفية فى تناول النساء، رأيها القائل بأن النساء فئة سياسية لا فئة ميتافيزيقية. ومن خلال هذه الخطوة، تُسائل النزعة النسوية التفكيكية التعبيرات التى نفهم السياسى من خلالها. ولما كانت التفكيكية قد رفضت بشدة قبول "الذات" بوصفها متسقة أو بديهية أو طبيعية، فإن قراءتها التفكيكية للسياسة لن ترتكز إلى ذات حرة فى اتخاذ قراراتها ولكنها، بدلاً من ذلك، ستتأمل ما الذى تعنيه المشاركة السياسية بدون "ذات" بالمفهوم المشار إليه عاليه.[٢٤]

---

(٢٢) المرجع السابق. ص٦٨

(٢٣) المرجع السابق، ص٩١.

(٢٤) يتعلق هذا، على نحو خاص، بالسياسات القائمة على ضمان حقوق أساسية معينة للنساء. وترى التفكيكية أن السياسات المعنيةبالحقوق ، هى التى تنتج ذواتا تستطيع أن تحافظ عليها ــ أى تحافظ على الحقوق. ومن ثم، فإن الذوات السياسية دائمًا مؤقتة. وتحاول كورنيل أن تتفادى هذا الربط باقتراحها تحقيق حقوق "مقابلة" equivalent للنساء لا حقوق "متساوية" equal انظر/ى:

equivalent للنساء "مقابلة، equal "متساوية" انظر/ى:

Drucilla Cornell, "Gender, Sex, and Equivalent Rights," in Judith Butler and Joan W. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political* (New York: Routledge, 1992), pp. 280-296.

ورغم ذلك، فإن هذه التفكيكية للذات هى نفسها التى كثيرًا ما أشارت ذلك "الفزع النسائى الملموس"، على حد قول ويندى براون.[٢٥] بل إن تحدى التفكيكية لسيادة الذات كانت بمثابة طعنة فى قلب نشاط الحركة النسوية وما تطرحه من سياسات الهوية. وهى سياسات، فى أشكالها المتعددة، وضعت من أولويات أهدافها الوصول إلى تعريف للذات يقر بقيمة النساء وطالبت، سعيًا إلى هذا الهدف، أن تجتمع النساء سياسيًا على قاعدة المشترك بينهن.

وتنادى التفكيكية بالاهتمام بمشكلة الهوية والسياسة، إذا أن الهوية تقوم عادة بدور نموذج معيارى، وعندما تتخذ السياسة الهوية أساسًا لها، فإنها لا تتجاهل الفروق بين النساء فحسب ولكنها أيضًا تحاول أن تمحوها. تتهاوى سياسة الهوية عندما تحاول أن تفسِّر حقيقة مفادها أن كل النساء لا يواجهن نفس مجموعة المشاكل السياسية وأن الاختلاف أكبر من مجرد سلسلة من فئات الهوية مثل فئة النساء الملونات وفئة المثليّات وفئة النساء العاملات، وهكذا.

إن تحالف الحركة النسائية والتفكيكية بإمكانه أن يتفاوض حول حدود سياسة الهوية ويقدم بدائل للممارسة السياسية على نحو مختلف. وهذا لا يعنى أن السياسى سيعاد تشكيله على أساس الاختلاف بدلاً من الهوية. "إن الاختلاف لا يلغى الهوية. إنه يسير جنبًا إلى جنب مع الهوية ويتجاوزها،"[٢٦] على حد شرح "ترين مين-ها". ولا تظهر الإمكانات غير المحدودة لفئة "النساء"، حسب مفردات ترين، فى شكل اختلافات بين النساء فحسب ولكن فى شكل اختلافات داخل النساء. وكما توضح ترين: "يتأسس الاختلاف، كشيء منفصل داخل 'المرأة' وليس كصفة غير قابلة للاختزال، على لا محدودية 'المرأة' على اعتبار أنها كيانات لا تنفصل من الأنا واللا أنا".[٢٧]

---

(٢٥) Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom of Late Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1995), p. 39.

(٢٦) Trinh Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), p. 104.

(٢٧) المرجع السابق. ص ١٠٤

ولترين إشارة هامة تتعلق بفكرة وجود هويتين وهميتين منفصلتين، الأولى إثنية، أما الثانية فتتعلق بالمرأة (أو لتوخى الدقة) بالأنثى، ويمكن رد هذه الفكرة إلى النظام اليورو – أمريكى القائم على الثنائيات وسياسة فرق تسد التى اتَّسم بها هذا النظام منذ القدم.

الأمل إذن هو التأكيد على التضامن السياسى دون إغفال الاختلاف الموجود معه وبداخله. ومن أجل تحقيق ذلك، تنظر الحركة النسائية والتفكيكية معًا إلى السياسى بوصفه مجالاً للتفاوض المستمر ومجالاً لعدم التحديد والأحكام التى لا تنتهى.

التضامن الهشّ والبحث عن العدل

لا يعنى فهم السياسى بوصفه غير المحدد رفض اتخاذ القرارات بل يعنى إصدار الأحكام والقيام بالأفعال دون الركون المطمئن لحضور "الذات". لذلك، فعندما ترى باربرا جونسون مثلاً- أن "هناك سياسة تحديدًا لعدم وجود حسم"، فإنها بذلك لا تحاول الهروب من القيام بفعل ما أو تجنب إصدار أحكام. إنها تستخدم هذه النقطة لكى تشرح لماذا يكون الفعل السياسى بشأن قضية الإجهاض، مثلاً، ممكنًا بسبب وجود التردد. إن قراءاتها الأدبية تُنبىء عن أن "قضية متى تبدأ الحياة قضية مركبة، وهذا يعود جزئيًا إلى الطريقة التى تُغيِّم أو تعتم بها اللغة على الحد الفاصل بين الحياة والموت".(٢٨) إن عدم استقرار التعريف القانونى لكلمة "شخص"، التى تخرج من ذلك الحد الغائم، يخلق مزيدًا من عدم التحديد الأنطولوجى الذى يغذى الجدال الدائر حول قضية الإجهاض.

لا تقول التفكيكية بأن السياسة ذات النزعة النسوية يجب أن تبدى رأيها حول هذه الأمور مرة واحدة وإلى الأبد. بل إن الارتباط السياسى بين الحركة النسوية والتفكيكية يميل إلى جانب حركة حرية الاختيار التى تقوم على تضامن يتأسس على الاختلاف، و إمكانية احترام الاختلافات عندما يتعلق الأمر بحق المرأة فى أن تختار إجراء عملية الإجهاض. إن الحركة المؤيدة للاختيار موجودة وفعالة نتيجة الاعتراف بالاختلاف داخل الحركة نفسها؛ إنها تقر بأنه لا حاجة للقوانين الكونية لتقرير ما إذا كان يجب أن تُجرى امرأة ما عملية إجهاض. فلكل امرأة موقفها الخاص. لا تقف امرأتان موقفًا واحدًا، والاختلافات بينهما تصنع فرقًا أخلاقيًا.

(٢٨) CF. Barbara Johnson, "Apostrophe, Animation, and Abortion," *A World of Difference* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 1987). p. 194.

إن الحديث بهذا الشكل يعنى أن نعرِّف السياسى لا بوصفه خطابًا للحقيقة الاجتماعية (أى ممارسة تهدف إلى إرساء الحقيقة عن المجتمع فى المجتمع) بل بوصفه خطابًا للعدل الاجتماعى (مجال الرأى والأحكام). إن تقديم الأخلاقى هنا هو طريقة لخلق إشكالية المسئولية الاجتماعية والتفكير فى مسألة المجتمع دون احتكام إلى حقيقة الهوية. ويضع الجانب الأخلاقى، بالنسبة للحركة النسوية التفكيكية، هامشًا ضروريًا للتردد فى مسألة التنظيم السياسى. فليس هناك شكل اجتماعى يستطيع أن يضع نهاية لمشكلة الظلم. وبينما يُحتمل أن تشكل النسوية التفكيكية سياسة تنشد العدل الاجتماعى، فإنها لن تكون قادرة على تعريف المجتمع العادل ولا هى راغبة فى تقديم ذلك التعريف القاطع المانع.

قد يبدو ذلك للبعض شيئًا يبعث على التشاؤم بالنسبة للحركة النسوية التفكيكية، لكنه يبعث على الأمل فى الإقرار بأن البحث عن حكم قد يعطى هذه القضية حقها ــ قضية توفير العدل للمرأة ــ أمرُ لا يعرف حدًا أو نهاية. إن سياسة النسوية التفكيكية لا تؤدى إلى الإجماع فى الرأى كما إنها لا تنشد أرضية سياسية مشتركة. على العكس، فثمة تأجيل لا ينتهى للإجماع، وثمة تكاثر للاختلافات، فضلاً عن وجود نقص فى الأرضية المشتركة.

إن إمكانية إقامة مجتمع لا يتأسس على حقيقة الهوية الاجتماعية المسبقة يمكن وصفها بــ"التضامن الهش"، وهو تضامن يشكل الأساس للفعل السياسى والمسئولية الأخلاقية. وعلى قدر أكبر من الدقة، فإن التضامن الهش هو استقرار، لكنه استقرار غير مطلق. يقول دريدا: "أن تفسر استقرارًا ما (هو بطبيعته مؤقت ومحدود) لا يعنى أن تتكلم عن التضامن المطلق، لكنه يعنى أن نضع فى الاعتبار تاريخية ولا طبيعية الأخلاق والسياسة والمؤسساتية... إلخ. إنه استقرار لا يعنى الثبات، فهو دائمًا غير قابل للثبات".[٢٩] يمكن فهم التضامن الهش على أنه تحالف سياسى قائم على أساس من الالتزامات الأخلاقية المشتركة فى وقت من الأوقات. إنه لا يزعم شمولية أو ثباتًا، ولا يوحى، بأية حال؛ بأنه كان طبيعيًا، أى كان نابعًا من الطبيعة الحقيقية للنساء. على العكس، إن مجتمع التضامن الهش مُعَّرض للاهتزاز عن طريق

(٢٩) Jacques Derrida, "Afterword: Toward an Ethnic of Discussion," *Limited Inc* (Evanston, III.: Northwestern University Press, 1988), p. 151.

الاختلاف داخل المجتمع وخارجه. يستطيع هذا الاختلاف أن يهز ثبات أى فصل واضح بين الفرد والمجتمع، بين الذات والآخر. فالأفراد ليسوا مستقلين بذواتهم، أو المسئولين وحدهم عن أفعالهم. إنهم يقعون ضمن شبكة لا يمكن حصرها من الالتزامات تجاه الآخرين.

وليست الأخلاق الناتجة عن التضامن الهش الذى يوحى به التحالف بين الحركة النسوية والتفكيكية مستقاة من المبادئ الأولى، كما إنها لا تنشد العدل. وليس ثمة ميتا–لغة تستطيع أن تتفاوض حول الاختلاف. ترى النزعة النسوية التفكيكية أن الأحكام الأخلاقية هى نفسها مفتوحة ومتروكة للحكم عليها. إننا لن نستطيع التأكد أبدًا من أننا حكمنا بالعدل أو أتينا الفعل السياسى السليم أو أننا أنصفنا النساء أو قمنا نيابة عنهن بما ينصف. تقول دورسيلا كورنيل: "لا يمكن أن نُعفى من دورنا فى التاريخ لأننا لا نستطيع أن نعرف أننا كنا على صواب مقدمًا".[٣٠] ورغم موجات عدم اليقين والمستجدات الطارئة، وضرورة الفعل السياسى والحكم الأخلاقى، تواصل كل من النسوية والتفكيكية تضامنهما الهش فى سعيهما الذى لا ينتهى بحثًا عن العدل.

---

(٣٠) Drucilla Cornell, *The Philosophy of the Limit* (New York: Routledge, 1992), p. 169.

الكولونيالية وما بعدها، والوطن، والعرق

مابعد الكولونيالية

فردوس عظيم

ترجمة: **شعبان مكاوى**

يمكن القول إن مصطلح مابعد الكولونيالية (Post-colonial theory/Post-colonialism) جاء مع صدور كتاب **الاستشراق** لإدوارد سعيد عام ١٩٧٨، ذلك الكتاب الرائد الذى بدأ ثورة فى مجال الدراسات الأدبية. يبين سعيد فى كتابه أنه ليس ثمة شكل أو نشاط عقلى أو ثقافى برىء من الصلة الوثيقة بتراتب السلطة، الأمر الذى يكشف عن التواطؤ بين أشكال التمثيل الأدبى والسلطة الكولونيالية. ويوضح أن كل فرع من فروع العلوم الطبيعية أو الإنسانية ليس ذا صلة وثيقة بالهيمنة السياسية لأوروبا من خلال الغزو الاستعمارى والسيطرة فحسب، بل هو جزء لا يتجزأ منها. بيد أن التأكيد على النص الأدبى هو الذى ميّز ورسم الحدود الواضحة لمجال الدراسات مابعد الكولونيالية.

فى العقدين التاليين لصدور كتاب **الاستشراق**، تطورت نظرية مابعد الكولونيالية وصارت مجالاً أكاديميًا صاعدًا؛ إذ اتسع مداها وصارت تغطى، بتساؤلها الدائم عن العلاقة بين السلطة والمعرفة، موضوعات مختلفة منها تاريخ الغزوات الاستعمارية والنضال المناهض للاستعمار، والتشكيلات القومية مابعد الكولونيالية، فضلاً عن طرق الهيمنة الثقافية. تغطى نظرية مابعد الكولونيالية، إذا استعرنا مفردات جغرافية، العالم كله مختبرةً العواقب الثقافية للهيمنة السياسية والاقتصادية، وقد بدأت هذه النظرية ـــ تاريخيًا ـــ بالنظر فى الفترات مابعد الكولونيالية؛ أى بعد أن بدأت العملية الاستعمارية بالفعل فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وبذلك كانت جزءًا من التساؤل التفكيكى لحركة التنوير الأوروبى. وفى الفترة الأخيرة راح الباحثون مابعد الكولونياليون يعودون فى بحثهم إلى الوراء زمنيًا وبدأوا ـــ فى تعاون إيجابى مع باحثى التاريخية الجديدة ـــ فى مساءلة أفكار حركة النهضة فيما يتصل بالسفر و"اكتشاف البلاد/الشعوب الجديدة".

ومن الطبيعى أن تواجه نظرية، يتسع مدى ما تدرسه بحيث يشمل ما أشرنا إليه من قبل، عددًا من المشاكل والصعوبات، بل إن نظرية مابعد الكولونيالية نفسها مجال خلافى على نحو كبير. ثمة شكٌ عميق بشأن هذه النظرية سواء داخل المجال الأكاديمى أو خارجه إلى حد أن دارسيها وباحثيها، وبعد مرور عشرين عامًا، كثيرًا ما يواجهون مشاكل وصعوبات عند تقديم تعريف لها، أو عند الحديث عن رؤيتها المختلفة عن المجالات التى تحرص على أن تنفصل عنها، فضلاً عن مشكلة تقييم مدى فائدتها فى فهم الحركات النضالية والتركيبات الاجتماعية فى البلاد التى كانت مستعمَرة فيما مضى.

وهناك التزام على الباحث فى هذه النظرية، سواء داخل المجال الأكاديمى أو خارجه، بأن يحاول الإجابة عن هذه الأسئلة. وبوصفها نظرية تهتم بمساءلة العلاقة بين السلطة والمعرفة وبتناول قضايا الهيمنة العقلية والثقافية، فلابد أن تنكب مابعد الكولونيالية على تناول هذه القضايا وقت ظهورها فى العالم "الحقيقي"، وأن تعمل على استئصال تحيّزات بعض هذا الظلم. وبهذه الطريقة، تصبح هذه النظرية قريبة من النظرية النسوية، حيث تتواصل جهود لربط النظرية النسوية بمعناها الأدبى والأكاديمى بنشاطها فى الواقع اليومى، بحيث يلتقى الطرفان فى شكل من النشاط العقلى والثقافى يتكئ فيه كل منهما على الآخر.

الرعايا مابعد الكولونياليين

ركَّز كتاب الاستشراق على أشكال التمثيل الأدبى و الطرق التى انتهجها الحكم الكولونيالى وأفضت إلى تمثيل غرائبى لواقع الثقافات الأخرى (مثل ثقافة الشرق الأوسط، وهى ما ركز عليه إدوارد سعيد). ولعل إحدى نواحى القصور فى هذا الكتاب تتمثل فى أنه يصور المستعمَر بوصفه سلبيًا صامتًا، والمستعمِر بوصفه منتصرًا كلى الحضور. وقد سعى المنظِّرون مابعد الكولونياليون الذين تلوا سعيد إلى معالجة ذلك القصور؛ فمداخلات هومى بابا Homi Bhabha، على سبيل المثال، تنظر إلى الاستعمار بوصفه عملية تشكيل الرعايا المستعمَرين. ويدرس بابا الوجوه المختلفة لهذه العملية باستخدامه لمفهوم لاكان Lacan لصورة المرآة حيث يرى أن المستعمِر والمستعمَر يمثِّلان من خلال صورة المرآة طرفين

لعلاقة جدلية. وحسب تصوره، تسقط الثنائيات القديمة ـــ السيد/العبد، المستعمِر/المستعمَر، أو الأوربي/الآخر ـــ وتظهر بدلاً منها هوية هجينة. وبالتالى، "فإن صورة إنسان مابعد التنـــوير مرتبطة بانعكاسه المظلم المتمثل فى ظل الإنسان المستعمَر وليـــست مواجهـــةً لـــه. وهـــذا الانعكاس المظلم يشطر حضور المستعمِر ويحرِّف محيطه ويكسر حدوده ويكرر أفعاله مـــن بعيد، ويعكِّر زمن وجوده ويُشَظّيه."(١)

ومن الخطأ تصور أن للمستعمِر الموقع الأعلى بشكل حاسم ومباشر، لأن الانعكـــاس المظلم لا يضع الأعراق (الأخرى) السوداء موضع "الآخر" فحسب، بل يجر الطرفين معًا إلى علاقة ملتبسة تتأرجح بين الرغبة والخوف، أشبه بصورة المرآة لدى لاكان.

ويضع وصف بابا لعملية تشكيل الذات مابعد الكولونيالية المستعمِر والمـــستعمَر فـــى علاقة وثيقة ويقوم بتفكيك الثنائيات القائمة فى دراسة سعيد المبكرة. وبـــذلك تتـــوفر لرعايـــا المستعمَر بعض المنافذ أو الشقوق القائمة فى درع الكولونيالية يستطيعون الظهور أو الحديث من خلالها. وتصبح الذات الكولونيالية الجديدة خليطًا غريبًـــا ـــ هجينًـــا محاكيًـــا للأشـــكال الكولونيالية. ولعل تأثير ذلك يتمثل فى أن مواقع السلطة لا تبقى محددة المعالم بقدر ما تظـــل ملتبسة فى إطار المواجهة الكولونيالية.

ربما تكون فكرة الالتباس وتحديدًا التباس السلطة هى أبرز ما فى إسهام هومى بابا فى مجال نظرية مابعد الكولونيالية. ففى مقاله "علامات نحسبها عجائب" يـــصوِّر بابـــا لحظـــة استقبال الكِتاب الغربى كمجاز لهيمنة الثقافة الغربية. ويتناول هذا المقال بالتفـــصيل مـــسألة المواطن الهجين وما فى المحاكاة من خلخلة للهيمنة الكولونيالية. فالكتاب الغربى يمـــر فـــى الفضاء الكولونيالى الجديد بقراءات متباينة ويتحول، فى نفس لحظة استقباله أو قبولـــه، إلـــى أشكال جديدة يصعب ردها إلى أصلها، وتتغير بدورها وتؤدى إلى التباس فى تحديد مـــوقعى كل من المستعمِر والمستعمَر. ووفقًا لكلمات بابا، فإن "الحضور الكولونيـــالى ملتـــبس دائمًـــا ومنقسمٌ بين مظهره كشيء أصلى وافد وسلطوى وبين تجسّده كشيء متكـــرر ومختلـــف. ...

(١) Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 44.

ويُنتج إظهار هذا الاختلاف سلطة لا تتميز بالعدوانية بقدر ما تتخذ منحىً صراعيًا."[٢] إن إمكانية التغيير والتحول تكمن داخل هذا الالتباس أو داخل تلك المنافذ أو الشقوق، إذا استخدمنا مُصطلح بابا.

ويرى بابا هذه المنافذ/الشقوق ــ حيث يحدث التفاعل بين موقعى المستعمِرين والمستعمَرين ــ بوصفها مواقع للتفاوض. وبتحرره من قيود الوهم الثنائى، يحتل المواطن مابعد الكولونيالى حيزًا "لا هو هذا ولا ذاك" بل مساحة جديدة من التحول يؤدى إلى خلق مواطنٍ مغايرٍ هجين.[٣] إن فكرة الهُجنة، وهى تتحرر من قيود الثنائية الوهمية التى يشير إليها كتاب الاستشراق، لا تفسِّر على نحو كامل ازدهار المقاومة ضد الكولونيالية. علاوة على ذلك، فإنها تمتص ما رآه فيه الكثيرون عنف ووحشية المؤسسة الكولونيالية، والمقصود بذلك العمليات التى لعبت دورًا مهمًا فى تكوين الأشكال المختلفة للذات الكولونيالية.

ثمة طريقة أخرى مهمة للنظر إلى التكوينات مابعد الكولونيالية للمواطن وهى تلك التى تتبناها دراسات التابع Subaltern Studies وهى مدرسة فكرية يمثلها المؤرخون الهنود. وفى كتابه **كتابات فى مجتمع وتاريخ جنوب آسيا**، يؤسس "راناجيت جوها" لقطيعة مع التركيز النخبوى الذى يتصف به التاريخ الرسمى الهندى، وذلك لكى يختبر تاريخ تشكل الأمة الهندية من وجهة نظر مجموعات التابع. وتستحضر الطريقة التاريخية المقترحة هنا فكرة "الشعب" وتوضح أن الكتابة التاريخية التقليدية "تفشل فى أن تعترف، ناهيك عن أن تُؤول، الإسهامات التى قام بها الشعب أو الناس اعتمادًا على أنفسهم؛ أى بعيدًا عن النخبة، ودور هذه الإسهامات فى تشكيل وتطوير هذه القومية الهندية".[٤]

يحوِّل هذا التمركز النخبوى البناء الثنائى للمستعمِر/المستعمَر إلى موقف تُشكِّل فيه المواقف والمواقع المتباينة للمواطنين فى المجتمعات التى استُعمرت يوما ما. ويقول جوها فى

---

(٢) المرجع السابق. ص١٠٧ــ١٠٨.

(٣) المرجع السابق. ص٢٥.

(٤) Ranajit Guha, "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India," in Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Studies, Vol. I: Writings in South Asian History and Society* (New Delhi: Oxford University Press, 1982), p. 3.

تقديمه للمشروع: إن دراسات التابع سوف تختبر الأمم والمجتمعات مابعد الكولونيالية لتناول ما فى داخلها من التمزقات والتصدعات. وفى هذا الإطار فإنه لا يتم تحاشى أفكار مثل فكرة الالتباس تمامًا طالما نظرنا إلى النخبة والتابع بوصفهما محبوسين داخل علاقة ثنائية، حيث لا تستطيع حسابات ورؤى أحدهما أن تتجاهل دور الآخر. ولذلك، فحتى مع الإصرار على "المبحث المستقل" الذى يشغله التابع، فإن مقدمة جوها تؤكد على وجود نقاط اتصال حتمية بين الطرفين.[٥] يذكر جوها "الاتصال" و"التشابك" و"التضافر" بين طرائق كل من النخبة والتابع، غير أن الهدف الرئيسى هو دراسة تلك الفترات من التاريخ الوطنى التى لم يبحث فيها أحدٌ حتى الآن. ويُعَرِّف جوها كلاً من النخبة والتابع فى ضوء تعريف كلٍ منهما للآخر وفى ضوء علاقتهما بالسلطة الكولونيالية. وحتى فى الإطار الذى يضعه لهذه الازدواجية، يُقسِّم جوها النخبة إلى "قومية" و"محلية" ويُعلِّق على الطبيعة المتقلبة والمتغيرة لهذا التقسيم؛ بمعنى أن النُخب المحلية قد تكون تابعة فى سياق أكبر أو سياق مختلف. إن الالتباس والغموض اللذين يُغلِّفان مسألة تحديد مواقع المواطنين لا يمكن التهوين من أمرهما حتى فى عرضٍ كالذى نقوم به.

وعلى الرغم من أن مشروع دراسات التابع لم يظهر فى أساسه كتدخل فى مجال نظرية مابعد الكولونيالية، فمن المهم أن ندرس الأفكار الخاصة بعملية تحديده المواقع الكولونيالية للمواطنين التى ينطلق منها ويرسمها ذلك المشروع. يستحضر قيام هذا المشروع بإعادة قراءة وكتابة تاريخ الأمة/الدولة الهندية فكرة وجود ميدان كولونيالى متباين أو على الأقل مُتشعِّب، كما إنه يركز على مراتب القوة فيما بين الشعوب المستعمَرة.

تطرح جاياترى سبيفاك، وهى تقرأ مشروع دراسات التابع من الداخل، السؤال المهم: "هل يستطيع التابع أن يتكلم؟" وذلك فى مقالتها التى تحمل العنوان نفسه و نُشرت لأول مرة عام ١٩٨٨. كما أن اهتمام سبيفاك بهذا المشروع وقراءتها له ينعكس فى مقالها "دراسات

---

(٥) المرجع السابق. ص٦.

التـــابع: تفكيـــك الدراســـات التاريخيـــة[٦] "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography". ويوضح نوع الذات التى تصفها مدرسة التابع "أن وعى التابع يخـــضع للتأثيرات النفسية القوية للنخبة وأنه وعى لا يُستعاد على نحو كامل. كما أنه دائمًا ما ينحرف عن الأشياء التى تدل عليه. فضلاً عن ذلك، فإنه يتعرض للمحو والطمس فى نفس اللحظـــة التى يتبدى فيها، كما أنه جزء من خطاب يتعذر اختزاله".[٧] وبإمكاننا أن ننظر إلى ترجمـــة سبيفاك وقراءتها النقدية لقصتين قصيرتين من قصص ماهاسويتا ديفى Mahasweta Devi ، والمتضمَّنة فى كتابها **فى عوالم أخرى: مقالات فى الثقافـــة والـــسياسة**، بوصـــفها ــ أى القراءة ــ طريقتها فى تناول وعى التابع من خلال أشكال التمثيل الخيالى. تتناول كثير مـــن هذه القصص حركات التمرد القبلى فى البنغال وبيهار وفشل الإدارة الهندية فى التعامل معها. إن ترجمات سبيفاك رائعة حقًا وترسم الفوارق والظلال المختلفة فى الاستخدام اللغـــوى، مـــا يعكس تباين الثقافات اللغوية فى المجتمعات التى كانت مستعمَرة يومًا ما.

تعود بنا مقالة سبيفاك عن إمكانية فك شفرات صوت التابع إلى مسألة التمثيـــل وإلـــى طبيعة الأصوات التى يمكن سماعها من تحت وطأة السيطرة السياسية والثقافية، فضلاً عن أن هذه المقالة تُعد إضافة ثرية إلى النقاش الدائر حول ما يُسمى sati أو قربان الأرملـــة.[٨] إن سبيفاك، وهى تقلب وتختبر مناقشات النصوص المقدسة والقوانين الهندوســـية التـــى كانـــت متداولة بين الوعاظ البراهميين و الإدارة البريطانية، غير قادرة على أن تفك شفرات صـــوت "الساتي" أو المرأة التى تحرق نفسها عند كومة الحطب المجهَّزة لحرق جثمان زوجها. وبـــين

---

(٦) Gayatri Spivak, *In Other Worlds: Essays in Culture and Politics* (London: Methuen, 1987), pp. 197-221.

(٧) المرجع السابق. ص٢٠٣

(٨) كانت هذه العادة مصدرًا لنقاش وجدال كبيرين. لمزيد من التفاصيل، انظر/ي:

Lata Mani, "Contentious Traditions: The Debate on Sati in Colonial India," in K. Sangari and S. Vaid (eds.), *Recasting Women: Essays in Colonial History* (New Delhi: Kali for Women, 1989). وانظـــر/ى أيـــضًا: Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?," in L. Chrisman and P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (London: Harvester Wheatsheaf, 1993); and Rajeswari Rajan, *Real and Imagined Women* (London: Routledge, 1993).

الأبوية والإمبريالية، بين تكوُّن الذات وتشكُّل الموضوع، تختفى صورة المرأة، وتتحول لا إلى فناء بدائى بل إلى مكوكية عنيفة، هى التصور الخاطئ "لامرأة العالم الثالث"، محاصرة وممزقة بين التقليد والتحديث.(٩) وتعتبر سبيفاك مشروع "استعادة" صوت التابع مشروعًا محكومًا بالفشل. غير أنها لا تنبذ المشروع كليةً بل تضع استراتيجية جديدة فيما يتعلق باستعادة وعى التابع(١٠) وتطلق على هذه الاستراتيجية "الاستخدام الاستراتيجى لجوهرية إيجابية". إن مشروع النظر فى تاريخ وأفعال التابع بحاجة إلى أن يستمر، وهنا تأتى مهمة المثقف كى يقف ويتكلم نيابة عن صوت التابع، ذلك الصوت الذى لا يُستعاد. التابع إذن لا يستطيع أن يتكلم. ولا خير فى قوائم مغسلة عالمية تحمل لافتة "امرأة" بوصفها سلعة جديرة بالثناء، وأشكال تمثيل الواقع لم تنته، وأمام المرأة المثقفة دور محدد المعالم لا يجوز لها التنازل عنه مهما كانت الضغوط أو المغريات.(١١)

إن ارتباط سبيفاك بمشروع نظرية مابعد الكولونيالية مهمّ أيضًا، وذلك للطرق التى تنتهجها هذه النظرية فى النظر إلى صورة المرأة بوصفها الآخر ذى الصوت المقموع للكولونيالية. ففى مقالة كتبتها عام ١٩٨٥ تحت عنوان "نصوص لثلاثة نساء ونقد للإمبريالية"، تقدم سبيفاك قراءة لثلاث روايات هى **فرانكنشتاين** *Frankenstein* **جين إير** *Jane Eyre* **وبحر سارجاسو الواسع** *Wide Sargasso Sea* لكل من مارى شيلى Mary Shelley وشارلوت برونتى Charlotte Bronte وجين ريس Jean Rhys على التوالى.(١٢) غير أن سبيفاك ترفض قراءة الرواية الأخيرة بوصفها إعادة كتابة لنص **جين إير** من وجهة نظر الآخر أو من وجهة نظر المرأة المستعمَرة، كما حدث عادةً مع تلك الرواية. فنحن لا نستطيع أن ننظر إلى انطوانيت/بيرثا ميسون، وهى كريولية بيضاء [أى من مواليد جزر الهند الغربية المنحدرين من أصل أوروبي]، بوصفها ممثلةً للأجناس المستعمَرة.

---

(٩) Spivak, "Can the Subaltern Speak?," p. 102.

(١٠) لمزيد من النقاش حول هذا المصطلح، انظر/ي:
Gayatri Spivak, *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge, 1993), pp. 1-24

(١١) Spivak, "Can the Subaltern Speak?," p. 104.

(١٢) Gayatri Spivak, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism," *Critical Inquiry 12. 1* (1985), pp. 243-261.

و ترمز الرواية إلى المرأة الأخرى من الأجناس المستعمَرة بالخادمة السوداء كريستوفين التى تظهر على نحو عَرَضى وتبدو مطموسةً تحت وطأة الكولونيالية والأبوية. تدخل بينيتا بارى مع سبيفاك فى مناظرة حية فيما يتعلق بصورة المرأة الأخرى ووضعها داخل الخطاب السردى.[١٣] وتجسد هذه المناظرة كثيرًا من الاختلافات داخل نظرية مابعد الكولونيالية بشأن تشكيل الذات الكولونيالية والكتابات المنشغلة بإلقاء الضوء على الذات المستعمَرة. كان كتاب الاستشراق قد بيَّن الأبعاد الإيروتيكية للغزو الكولونيالى، حيث كانت البلاد تُصور بوصفها نساء سلبيات ينتظرن الاغتصاب. لكن سبيفاك تذهب فى تحليلها إلى أبعد من ذلك كى تبِّين أن السيطرة الكولونيالية تحيل المرأة/التابع إلى شخص مكتوم الصوت، ما يجعل من المستحيل فك شفرة صوتها إلا بطريقة عَرَضية أو بأخرى مقنَّعة.

رغم انطلاقهما من مواقف نظرية مختلفة، يُعتبر كل من هومى بابا وجاياترى سبيفاك الأكثر تأثيرًا فى وضع نظريات تكوين الذات مابعد الكولونيالية، فقد رسم الاثنان، ومعهما إدوارد سعيد، الحدود الرئيسية لهذا المجال المتعدد الجوانب الذى يشمل، من بين ما يشمل، تحليل الخطاب والتفكيك والتحليل النفسى. إن اتساع مدى نظرية مابعد الكولونيالية هو مصدر قوتها، لكنه فى الوقت ذاته جعل منها ميدانًا مرتبكًا حتى أن الناقد مابعد الكولونيالى كثيرًا ما يجد نفسه فى مواقف يكتشف عندها أن مرافئه السياسية والنظرية غير آمنة تمامًا.

تدين نظريات بابا التى تتناول تكوين الذات مابعد الكولونيالية بالكثير لأعمال فرانز فانون. وفى واقع الأمر، فقد عبَّر بابا أول ما عبَّر عن نظريته فيما يتعلق بالذات الهجينة فى مقدمة لكتاب فانون **بشرة سوداء وأقنعة بيضاء** *Black Skin, White Masks* فى عام ١٩٨٥. تناول فانون فى ذلك الكتاب، كما فى كتب أخرى مثل **معذَّبو الأرض** *The Wretched of the Earth* (الذى صدرت طبعته الأولى فى عام ١٩٦١)، عدة مفاهيم عن الثقافة الوطنية محاولاً بذلك أن يُعيد تركيز الاهتمام بخصوصيات الأمة/الوطن وتاريخ النضال المناهض للاستعمار انطلاقًا من نظرة أفريقية واسعة للزنوجة.

---

(١٣) Benita Parry, "Problems in Current Theories of Colonial Discourse," *Oxford Literary Review* 9 (1987), pp. 27-58.

اكتسب مفهوم الزنوجة رواجًا وانتشارًا فى الخمسينيات من القرن العشرين كجزء من حركة ثقافية فنية، وكان بمثابة نواة للحركات المناهضة للاستعمار فى غرب أفريقيا. وقد وجد هذا المفهوم صورته الأشهر فى أعمال ليوبولد سينجور الذى قال عنه إنه "خلاصة القيم الثقافية للعالم الأسود."(١٤) وربما أمكننا القول إن مفهوم الزنوجة يمثل موقفًا معارضًا لموقف جماعة دراسات التابع. ففى مقابل فكرة التابع أو المستعمَرين عن تشظى هوية أهل البلاد، فإن مفهوم الزنوجة يرمز إلى روح افريقية، حيث الشعوب السوداء ذات طبيعية ثقافية موحدة. إن مفهوم الزنوجة تعبير قوى للكبرياء الثقافية، حيث يقف كل ما هو إفريقى فى مقابل ما هو أوروبى وحيث يكون الاحتفاء بالطريقة الأفريقية فى الكلام والغناء والرقص والرسم والنحت بل وحتى فى الضحك والبكاء.(١٥) كما كان لهذا المفهوم تأثير كبير على الأفرو ــ أمريكيين والأفرو ــ كاريبيين فى بحثهم عن هوية ثقافية.

ورغم ذلك لم يتفق كل المفكرين الأفارقة فى هذا الرأى، فنجد أن فانون لا يتبنى هذه الرؤية للوحدة الأفريقية، بل يركِّز على نمو وتطور الثقافة الوطنية فى ظل اشتباكها مع الوجود الكولونيالى. ويكون هذا الاشتباك فى بعض الأحيان ذا طابع معارض وفى أحيان أخرى يكون تصادميًا. وفى **معذَّبو الأرض** يقسم فانون تطور الثقافة الوطنية إلى ثلاث مراحل، ويرى أن الزنوجة تنتمى إلى المرحلة الثانية حيث يضع المستعمَرون أنفسهم فى تعارض كامل مع الثقافة الكولونيالية. غير أن الثقافة "الوطنية" تختلف فى أجزاء مختلفة من العالم الأفريقى ذاته، ومن المؤكد أنها تختلف فى أجزاء مختلفة من البلاد "الزنجية"، لكنها تظهر كنتيجة للنضال الوطنى ضد قوى الاستعمار.

يمكننا إذن أن نقول إن نظرية مابعد الكولونيالية تحتل ميدانًا واسعًا فى مداه ومشحونًا بالقضايا، وأن نقول إنها تنتهج سبلاً عديدة وتتخذ مواقف جد مختلفة فى تصورها للثقافات المستعمَرة، وفى نظرتها للعلاقة بين المستعمِر والمستعمَر.

---

(١٤) Leopold Senghor, "Negritude: A Humanism of the Twentieth Century," in Chrisman and Williams (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. p. 28.

(١٥) المرجع السابق. ص٢٧-٢٨.

نظرية مابعد الكولونيالية ودراساتها

إذا كانت نظرية مابعد الكولونيالية واسعة المدى بما يصعب تحديده وغير مُتبلورة، فإن الأمر يزداد صعوبة عندما يتعلق بتحديد موضوع أو منظور الدراسات مابعد الكولونيالية. لماذا تدرس مابعد الكولونيالية كميدان أكاديمي؟ فبما أنها بدأت فى الدراسات الأدبية، فقد ظلت جهدًا أدبيًا أسهم فى توسيع حدود الأدب والاختلاف حولها. كان سعيد قد بدأ، فى كتابه **الاستشراق**، بقراءة نصوص الكولونيالية الأوربية كما انعكست فى أعمال رينان وفلوبير، ثم استكمل مشروعه بعد ذلك فى كتابه **الثقافة والإمبريالية** *Culture and Imperialism* (1993) وهو الكتاب الذى يتضمن قراءة للنصوص الأوربية المعتمدة مثل رواية **مانسفيلد بارك** [لجين أوستن] و**الغريب** [لكامو] مقترنةً بنصوص أخرى كتبها المؤرخ الهندى رانا جيت جوها، أو **المنظِّر الكاريبى** سى .إل .آر. جيمس C. L. R. James. هنا نقرأ النصوص الكولونيالية جنبًا إلى جنب مع نصوص تعبر عن ردود الفعل المتنوعة لأبناء المستعمرات على المشروع الكولونيالى. علاوة على ذلك، يساعد كتاب **الثقافة والإمبريالية** على توجيه اهتمامات مابعد الكولونيالية بحيث تظل بعيدًا عن مجرد التركيز الصارم على الكتابة الأدبية.

غالبًا ما تتمركز الدراسات مابعد الكولونيالية، من الناحية المؤسساتية، فى أقسام الأدب، وخاصة قسم الأدب الإنجليزى. فقد أضافت هذه الدراسات، فى واقع الأمر، بُعدًا جديدًا إلى عمليتى تفكيك وتوسيع منظور الأدب الإنجليزى. ورغم أن محاولة تقديم قياس دقيق لمراحل تطور تأثير نظرية مابعد الكولونيالية على الدراسات الأدبية قد تكون فى غير موضعها هنا، إلا أن تقسيمًا أوليًا سريعًا يكشف لنا أن البدايات المؤثرة لهذا الاتجاه تجلت فى إعادة تأويل نصوص أدبية معتمدة، مثل **العاصفة** لشكسبير و**روبنسون كروزو** لدانيال ديفو، فى قراءات تبرز علاقتها بالعمليات الاستعمارية فى المضمون والشكل.[١٦] وتتصف هذه المرحلة بقيامها باختبار النصوص الإنجليزية المعتمدة، وتتراوح بين إعادة قراءة نصوص

[١٦] انظر/ى كمثال على هذا النوع من القراءة:

كالتى ذكرناها من قبل أو القيام بدراسات تتناول، على نحو خاص، الكتابات الكولونيالية لكُتّاب بعينهم مثل روديارد كيبلنج وجوزيف كونراد وإى. إم. فورستر. ثمة نقطة أخرى مهمة رغم تهوين كثيرين من شأنها، ونقصد بذلك قيام هذا النقد مابعد الكولونيالى بالربط بين الكولونيالية والأشكال الأدبية. ولذلك تُركز الدراسات عن الرواية على تطور الصوت السردى عبر نظريات الذات الكولونيالية.(١٧) وعندما لا يتوقف النقد الأدبى مابعد الكولونيالى عند قراءة النصوص بحثًا عن مضامينها، بل يتجاوز ذلك إلى التقنيات المستخدمة وأشكال التمثيل الأدبى، فإنه يكشف مدى تغلغل الثقافة الكولونيالية، وهو تغلغل لا يقتصر على النصوص التى تتناول بشكل مباشر مواضيع كولونيالية. تقول جاياترى سبيفاك إنه لا يمكن قراءة الأدب البريطانى فى القرن التاسع عشر دون تذكُّر أن الإمبريالية، بوصفها المهمة الاجتماعية لإنجلترا، كانت ركنًا مهمًا فى التمثيل الثقافى لإنجلترا فى عيون أهلها. هذه الكلمات جديرةٌ بأن نتذكرها فى سياق إعادة قراءة النصوص الإنجليزية المعتمدة والمتفق على قيمته .(١٨)

قد تتزامن إضافة ثانوية مع الإضافة الأولية التى أشرنا إليها لمشروع نظرية مابعد الكولونيالية. وتتمثل هذه الإضافة فى الاعتراف بالكتابة باللغة الإنجليزية القادمة من البلاد أو الثقافات الأنجلوفونية أو التى استعمرتها إنجلترا يومًا ما. لقد تحدى مفهوم اللغات الإنجليزية الأخرى المناهج الإنجليزية التقليدية، كما أنه وسَّع من مدى النصوص التى كانت دائمًا موضع اهتمام أقسام اللغة الإنجليزية بل وأضاف إليها. ولعله من النادر الآن أن تجد قسمًا للغة الإنجليزية لا يضع كتابات فى. إس.نايبول V. S. Naipaul وسلمان رشدى Salman Rushdie أو شينوا أتشيبى Chinua Achebe على قوائم القراءة به. والحق أن توسيع منظور مقررات الأدب لم يكن نتيجة لإسهام نظرية مابعد الكولونيالية وحدها، ولكن لإسهام حركات أخرى مثل الحركة النسوية والدراسات الثقافية والتاريخية الجديدة. إن دراسات مابعد الكولونيالية جزء من كل ذلك حتى بات كل من التاريخ والأدب والأشكال الثقافية والأدبية الأخرى، ودراسات تراتب السلطة والإنتاج الأدبى والثقافى يندمج بعضه مع بعض. غير أن

---

(١٧) Firdous Azim, *The Colonial Rise of the Novel* (London: Routledge, 1993).

(١٨) Spivak, "Three Women's Texts," p. 243.

مهمة إضافة نصوص أخرى وبعدد أكبر إلى المنهج الدراسى للأدب، على أهميتها، لا تمثـل تحديًا كافيًا للدراسات الإنجليزية التقليدية. ولكى تكون صادقة مع روحها النظرية والنقديـة، تُصِّر الممارسة الأدبية مابعد الكولونيالية على المساءلة الدائمـة لعلاقـات تراتـب الـسلطة المتضمنة فى الإنتاج الثقافى وانتشاره. وفى حقيقة الأمر، فإن اكتشاف مواد جديدة وأشـكال مختلفة للكتابة والاعتراف بها كثيرًا ما يُفضى إلى حالة من التهليل السابق لأوانه، وهـو مـا يصرف النظر عن التحدى الأكبر والأصعب لمهمة التنظير لهذه النصوص والإحاطة بظرفها الإشكالى المعقد، فى ذات الوقت الذى تُمنح فيه مكانة نصوص معتمدة.

وتهتم نظريات الأدب مابعد الكولونيالى بقضايا تمتد من قضية المصطلح والتعريفـات إلى مناقشة المفهوم ككل. وبينما ترسَّخت العلاقة بين الأدب الإنجليزى أو الأوروبى إلى حـدٍ ما، فإن التنظير للغات الإنجليزية الأخرى ليس بالأمر الهين، حتى إن الباحث/الناقد المتبنـى لهذه النظرية يجد نفسه محاصَرًا داخل مفارقة، ومتأرجحًا بين التنظير للمبادئ العامـة التـى تحكم ما يمكن تسميته بالأدب "مابعد الكولونيالي" وبين النظر فى أمثلة أكثر تحديدًا لهذا المنهج الأدبى. إن نشر مختارات من الكتابات الهندية والباكستانية والأفريقية والكاريبية تمضى على نحو سريع. وهنا، فإن الثراء والتنوع فى هذا المجال ــ جغرافيًا وفكريًا وأسلوبيًا ــ يجعـل الناقد مابعد الكولونيالى يشعر أن أمامه لغمًا كبيرًا لم يُنزع فتيله حتى الآن. وقد حاولت بعض الدراسات أن تبرز علاقة هذه الكتابات بالمشروع الاستعمارى. فعلى سبيل المثال، فى كتـاب **أطراف الإمبراطورية ترد** الذى صدر عام ١٩٨٩ نرى أن الكتابة الإنجليزية من بـلاد غيـر انجلترا تمثل انتصارًا على الهيمنة الثقافية ومقاومةً شديدةً لها.[١٩] وربما يكون هذا الكتـاب أبرز جهد تم فى هذا المجال من أجل تعميم المبادئ العامة لهـذا الأدب مابعـد الكولونيـالى ومحاولة فرز الميادين والمدارات المتنوعة التى تخرج منها الكتابة مابعد الكولونيالية باللغـة الإنجليزية، وذلك بهدف رصد القواسم المشتركة التى يمكن بعد ذلك استخدامها لتوصيف هذا النتاج الأدبى.

---

(١٩) B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *The Empire Writes Back* (London: Routledge, 1989).

يتناول كتاب **أطراف الإمبراطورية** ترد أيضًا إشكالية المصطلح، حيث تضمنت المصطلحات المستخدمة لتوصيف الآداب المكتوبة باللغة الإنجليزية "أدب الكومنولث"، و"أدب العالم الثالث"، ثم مؤخرًا "الأدب مابعد الكولونيالى." ويقع اختيار مؤلفو الكتاب على المصطلح الأخير لأنه يوحى بالاهتمام بقضايا الهيمنة السياسية وبالمقاومة، كما أنه يُعلى من أهمية المكان لأن للكُتاب طرقًا متباينة للدخول إلى عالم الكتابة بالإنجليزية، وللمشاركة والاشتباك مع قضايا اللغة والأدب.

على النقيض من ذلك، يتناول إعجاز أحمد فى كتابه **فى النظرية: الطبقات والأوطان والآداب** (١٩٩٢) القضية المثارة حول المصطلح،[٢٠] حيث يؤكد أن مصطلح "أدب العالم الثالث" هو الأفضل لأن المعيار الأدبى مابعد الكولونيالى يلتصق بمفهوم توزيع السلطة السياسية كما تتصورها نظرية العوالم الثلاثة. وفيما يُعتبر أقسى نقد للمشروع مابعد الكولونيالى، يقول أحمد إن مهمة تناول كتابات بالإنجليزية من أماكن أخرى من العالم بالمقاييس المعتمدة قضية تتأثر بمسألتى النشر والأوساط الأكاديمية، وكلتاهما متواطئ مع الهيمنة الثقافية للعالم الغربى. ومن هنا، فإن أى شكل من أشكال الكتابة أو النقد الذى يأتى نتيجةً للتواطؤ مع هذه المؤسسات يجب أن يخضع للدراسة والتمحيص. وفى حقيقة الأمر، فإن أحمد يرتاب فى قدرة المشروع ككل على إحداث التغيير.

وعلى الرغم من تركيز مابعد الكولونيالية على قضية الهيمنة الثقافية، فإنها لا تستطيع أن تُقصر نفسها على النص الأدبى. فقد استخدم مفهوم الزنوجة مصطلح "ثقافة" بما يعنى كل ما هو أفريقى، واتخذ من إيقاعات الحياة الأفريقية موضوع دراسة له. واليوم وحتى فى داخل أروقة أقسام اللغة الإنجليزية التى تتبنى الدراسات مابعد الكولونيالية، تنفتح الدراسات الأدبية على دراسات الثقافة الشعبية. ولعل الثورة التى تشهدها التقنية فى مجال الوسائل السمعية والبصرية تتطلب مراجعةً نظريةً ونقديةً للمعايير الأدبية. غير أن الدراسات الثقافية تنزع، أكثر من الدراسات الأدبية، إلى أن تحتفى، على نحو غير نقدى، بالصور وما شابهها. كما

(٢٠) Aijaz Ahmed, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992).

أنها ــ بارتباطها بالحركات المتعددة الثقافات فى الغرب ــ لا تكترث بتناول الطــرق التــى تعمل هذه الصور والأصوات وفقًا لها.

مسألة لغة

تهتم الدراسات مابعد الكولونيالية بدراسة تاريخ الهيمنة الثقافية، وكانت أقوى وســيلة للهيمنة الكولونيالية تتمثل فى إدخال الدراسات الأدبية الإنجليزية فى المنهج التعليمى للمناطق المستعمَرة، وهى عملية بدأت أول ما بدأت فى البنغال فى القرن التاسع عشر. وقــد قامــت جاورى فيسواناثان ببحث الأسباب وراء تلك السياسة، على نحو مفصَّل، فى كتابهــا أقنعــة الإمبراطورية: الدراسة الأدبية والحكم البريطانى فى الهند[٢١] ، حيث تبين أن إدخــال اللغــة الإنجليزية فى المنهج التعليمى الكولونيالى كان وراء تغريب الأطفال عن ثقافتهم. وفى كتابــه **تحرير العقل المستعمَر: دور اللغة فى الأدب الأفريقى** يتناول [الروائى الكينــي] نجــوجى وا ثيونجو وضع اللغة الإنجليزية فى المؤسسة التعليمية وعملية ترســيخ الهيمنــة الكولونياليــة السياسية.[٢٢] ويرى ثيونجو أن تخلّيه عن الكتابة بالإنجليزية فى سبيل أن يكتــب بلغتــه الأم "الجيكويو" جزءٌ من حركة مناهضة الكولونيالية. وفى المجتمعات مابعد الكولونيالية كان هناك دائمًا جدل حول استخدام اللغات المحلية أو استخدام اللغة الكولونيالية فى الكتابة الأدبية. وعلى الرغم من وجودها داخل نطاق الدراسات الإنجليزية، فإن الدراسات مابعد الكولونيالية تظهــر وكأنها تتعاون مع المستعمِر، وذلك لأنها غير قادرة على إثارة الشكوك، على نحو فعال، حول الوضع الذى تتمتع به اللغة الكولونيالية. وعلى الرغم من هذه الحقيقة، فــإن نظريــة مابعــد الكولونيالية هى الوسيلة الملائمة لدراسة العلاقة بين الحملات الكولونيالية والكتابــة باللغــات "الوطنية" مثل البنغالية والسواحيلية والأردية. وهناك بالفعل أمثلة لدراسات تتناول تطور شكل الرواية وعلاقة ذلك بالكولونيالية (هناك دراسات بالبنغالية، على سبيل المثــال). لكــن هــذه

(٢١) Gauri Viswanathan, *Masks of Empire: Literary Study and British Rule in India* (London: Faber and Faber, 1990).

(٢٢) Ngugi Wa Thiongo, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Nairobi: Heinemann, 1988).

الأعمال تحتاج إلى أن يتم تضمينها فى قوائم القراءة لما يمكن اعتباره "مابعد كولونيالي".[٢٣] كما أصبحت فروع أخرى من الدراسات الثقافية، مثل الانثروبولوجيا والتاريخ، تخضع للتمحيص مابعد الكولونيالى فى إطار الأشكال الثقافية.

لقد جعل مجال الدراسات مابعد الكولونيالية دراسة العلاقات ما بين الممارسة الثقافية وبين الهيمنة السياسية من ناحية، ودراسة الأساس التاريخى لهذه العمليات من ناحية أخرى أمرًا ممكنًا. إن إدخال النص الأدبى الأوروبى فى نطاق الميدان الكولونيالى وثنائية اللغة فى المجتمعات المستعمَرة — رغم تأرجحها بين رسمية كولونيالية وأخرى وطنية — يجعل مسألة وضع اللغة أمرًا مثيرًا أمام الباحث مابعد الكولونيالى. وذلك لأن اختيار اللغة الإنجليزية (أو أية لغة أوروبية أخرى) وسيلة للتعبير بالنسبة للكاتب المنتمى إلى مجتمعات كانت مستعمَرة، أمرٌ مشحون بتاريخ الهيمنة السياسية والثقافية وبتاريخ مقاومة هذه الهيمنة. ومن ثم فإن النزوع إلى الاحتفاء بالآداب الجديدة المكتوبة بالإنجليزية يحتاج إلى أن يخضع للدراسة مابعد الكولونيالية من أجل مزيد من التقييم للطرق التى تربط، على نحو شبه سرى، بين النتاج الثقافى المعاصر وبين النظام العالمى الجديد. فمن المعروف أن المراكز الحضرية الكبيرة وأشكالها الثقافية كاللغة والتقنيات الجديدة تتحكم فى النتاج الثقافى، ومن ثم فعلى الكاتب مابعد الكولونيالى أن يتعلم كيفية الدخول فى هذه العمليات فى ذات الوقت الذى يؤكد فيه على أهمية الاستقلال والاختلاف.

ومؤخرًا، بدأت القراءات النظرية مابعد الكولونيالية فى الخروج من النطاق الأدبى من أجل النظر فى قضايا أكثر اتساعًا. ولعل من أهم الإسهامات فى هذا المجال كتاب جاياترى سبيفاك **فى نقد العقل مابعد الكولونيالي: نحو تاريخ للحاضر المتلاشى** (١٩٩٩) *A Critique of Postcolonial Reason: A History of the Vanishing Present*،

---

(٢٣) نجد مثالاً جيدًا لمثل هذه القراءة فى كتاب شادورى الذى يتناول التغيرات الاجتماعية والعاطفية التى طرأت على حياة الناس فى ظل الاستعمار وطرق التعبير عنها فى الرواية:

Nirad Chaudhuri, *Bangali jibane ramani* (Calcutta: Mitra and Ghose Publishers Ltd., 1968)

وهو عمل يجمع بين القراءات الأدبية والفلسفية، مع تحليل عمليات التشكيل الجديدة للنظام الاقتصادى العالمى. وهناك أيضًا دراسات محددة، مثل كتاب **تطورات مابعد كولونيالية: دور الزراعة فى تكوين الهند الحديثة** *Postcolonial Developments: Agriculture in the Making of Modern India* (١٩٩٨) لأكيل جوبتا Akhil Gupta، وهى دراسات من شأنها أن تساعد على توسيع منظور التحليل مابعد الكولونيالى، بحيث يشمل السياسة والاقتصاد، وهو ما يتيح دراسة حياة البشر والأوطان التى تشكلت فى العالم المعاصر.

عندما ظهرت نظرية مابعد الكولونيالية على المستوى الأكاديمى، بدت أنها نظرية تحمل وعدًا بالإسهام بمداخلاتها فى الواقع السياسى. ولذلك فإن تضمين القضايا السياسية والاقتصادية فى الدراسات مابعد الكولونيالية يُعتبر تطورًا تستطيع هذه النظرية من خلاله أن تفى بوعدها. بيد أن القوة الحقيقية لهذه النظرية تكمن فى الصلات التى تقيمها بين الأدبى والثقافى من ناحية، والاقتصادى والسياسى من ناحية أخرى.

تاريخ الأدب والنقد الأفريقى الأمريكى

سايمون لى برايس

ترجمة: **رضوى عاشور**

لا أعير أى اهتمام لفن لا يقوم بغرض دعائى.

ديبوا[١]

سعيت دائما إلى طريقة فى الكتابة تعبّر بحسم عن السود.

تونى موريسون[٢]

تصعب كتابة تاريخ للأدب الأفريقى الأمريكى دون مناقشة مصطلحى "أدب" و"أفريقى أمريكي"، وما يثيره تجاورهما من قضايا، إذ لا يحظى أى من المصطلحين، وإن بدا عكس ذلك، بوضوح المعنى ولا بالشفافية، خاصة بعد أن تمكّنت الممارسات النقدية فى فترة مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، من تفكيك التراث الأدبى المعتَمَد وجعل مفهوم الأدب نفسه مطروحا للسؤال. ومع ذلك، لم يحقق سوى القليل من كتب المختارات قدر الجرأة التى اتسمت به **مختارات نورتون للأدب الأفريقى الأمريكى** المنشورة عام 1997، إذ تضمنت هذه المختارات حكايات شعبية، وأغانى العمل، والأغانى الروحية للعبيد فى المزارع، والمواعظ، وخطابا من خطب مارتن لوثر كينج، ورسالة كتبها فى السجن، ومقتطفات من **سيرة مالكولم إكس الذاتية** وأغانى لفرقة "بابلك إنمي" الموسيقية. وتثير هذه الجرأة فى الاختيار شيئا من التحدى الذى يطرحه الإنتاج الثقافى الأفريقى الأمريكى على الفهم التقليدى للأدب إذ تُسقط هذه المختارات المنشورة مع قرص مدمج ملحق بها، الفارق بين ثقافة النخبة وثقافة العامة، وتتطلب نظرية

(١) W. E. B. Du Bois, "Criteria of Negro Art" (1926), *The Norton Anthology of African American Literature*, eds. Henry Louis Gates, Jr. and Nellie Y. McKay (New York: W.W. Norton, 1997).

(٢) Toni Morrison, cited in Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (London: Verso, 1993), p. 78.

للأدب تتسع للموروثات الشعبية والأشكال الموسيقية والصوت الشفهى والمضمون السياسى المعلن لإنتاج السود الثقافى وسياق هذا الإنتاج.

ولا بد أن يتضمن التنظير لهذا الأدب– الذى يعيد النظر فى أولويّة النص المكتوب والعلاقة بين الفن والسياسة والأغراض الدعائية– اعترافا بالأمّية التى فُرضت على الأفارقة الأمريكيين فى فترة العبودية، وبالدور الذى لعبته فكرة الكتابة فى الأيديولوجيات المعبِّرة عن سلطة البيض وهيمنتهم.

وسوف نتناول فى هذا الفصل عددا من القضايا المركّبة التى يثيرها مصطلح "أفريقى أمريكي"، وهو مصطلح مهجّن يستخدم، فيما لا يخلو من مفارقة، للتعبير عن هوية جمهرة من الكتابة. ما الذى يتضمنه هذا التعبير مثلاً عن العلاقة بين كتابة السود فى الولايات المتحدة والنصوص والممارسات والتقاليد الثقافية للأفارقة الآخرين وسكان الشتات المنحدرين من أصول إفريقية؟ ثم سؤال آخر على نفس الدرجة من الأهمية: ما موقع كتابة الأفارقة الأمريكيين من المجرى العام للأدب الأمريكي؟ هل نعتبر التراث الأدبى الأفريقى الأمريكى ملحقا بالتراث الأمريكى المُعْتَمَد الذى أنتجه مؤلفون بيض أساسًا، أم ننظر إليه بصفته تحديا للمنطق وراء اختيار الأعمال الأدبية التى تسهم فى تعريف الهوية الأمريكية؟

يفيدنا فى سعينا لاستكشاف هذه القضايا أن نفهم التراث الأدبى الأفريقى الأمريكى بصفته نقدًا ضمنيًا للممارسات الأدبية القائمة: الرد عليها، والرد بالأسود، أى خوض كفاح متصل من أجل التحرر وتعريف الذات فى أمريكا العنصرية. ولكن الوعى بأن الأدب الأفريقى الأمريكى فى مستوى من مستوياته، كان دائما ردا على عنصرية أمريكا، وأن تجربة العنصرية تشكل موضوعه الأكبر لا يعنى اختزال تنوع هذا الأدب إلى "أدب علم اجتماع" كما وصفه أحد النقاد.[٣] إن النظر إلى الأدب الأفريقى الأمريكى "بمنظور غير أدبي" هو شكل من أشكال العنصرية فى النقد الأدبى نفسه، وهو ما أوضحه روبرت ستيبتو.[٤]

---

[٣] Albert Murray, cited in Robert Stepto, "Afro-American Literature", in Emory Elliot (ed.). Columbia Literary History of the United States (New York: Columbia University Press, 1988), P. 787.

[٤] المصدر السابق.

يكشف أى تاريخ أدبى بالضرورة، عن أهداف الناقد التى نجدها متضمنة فى الاستعارات الأساسية فى بنية عمله وفيمن يختار من الكتّاب وما يتناوله من نصوص. ونتيجة لتناول أعمال الكتاب السود فى ضوء المعايير التفسيرية المهيمنة وغير المناسبة، أو إسقاط هذه الأعمال برمّتها من التاريخ الأدبى، أصبحت قضايا المنظور النقدى واختيار النصوص فى الأدب الأفريقى الأمريكى قضايا ذات حساسية خاصة.

يقدم هذا الفصل محاولة نقدية لتأمل عملية كتابة تاريخ للأدب الأفريقى الأمريكى، ويسعى إلى كشف الاشتباك الواعى مع القيم النقدية السائدة وما ترتبط به من تقاليد ونماذج. ويقدم الفصل مجموعة من النصوص الأدبية والنقدية الأساسية تشكّلت على خلفية المشهد العنصرى فى أمريكا، وما أعترى هذا المشهد من تغيّرات، كما يُبرز القضايا والموضوعات التى شغلت المؤلفين والنقاد فى محاولتهم لصياغة، وتحديد طبيعة كتابة ترد وترد بالأسود، [أى ترد من موقع الأفارقة الأمريكيين وبما يعبّر عنهم].

سِيَر العبيد

فى عام ١٧٧٣ أصبحت فيليس ويتلى وهى عبدة فى الثامنة عشرة من عمرها، أول من ينشر كتابا بالإنجليزية فى أمريكا من الأفارقة (والمرأة الثانية التى تمكّنت من ذلك). كانت بداية ظهور الصوت الأسود فى الأدب مدهشة التى درجة أن كتاب ويتلي: **قصائد عن مواضيع مختلفة دينية وأخلاقية** Phillis Wheatley: *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* استدعى مقدمة من فقرتين بعنوان "شهادة"، وقّعت عليها لجنة من أرفع مواطنى بوسطون مكانةً؛ لكى "يؤكدوا للعالم أن القصائد المشار إليها فى الصفحة التالية هى فعلا إبداع أصيل لصبية زنجية".[٥] بدا هذا التأكيد ضروريا بما أن ما أظهرته ويتلى من تمكّنٍ فى مجال لغة الأدب المكتوبة يناقض الحكمة السائدة آنذاك، والقائلة بأن السود لا يقدرون على الإنتاج الفكرى. وكان عدد من فلاسفة التنوير الأكثر تأثيرا، ومن بينهم ديفيد هيوم وإمانويل كانط وهيجل، قد مثّلوا الأفارقة بصفتهم عرقا غير قادر على إنشاء ثقافة أو

---

[٥] مذكور فى مقدمة جيتس وماكاي، **مختارات نورتون**، مصدر سبق ذكره، ص xxxii

الإسهام فى الحضارة، وأوردوا ملحوظات تحطّ من شأن الأفارقة ومقدرتهم على التطور الفكرى، وهو ما ردده توماس جيفرسون فى العالم الجديد، إذ زعم أنه بملاحظته للعبيد، رأى "أنهم متساوون بالبيض فى الذاكرة، أما فى العقل فهم أدنى كثيرا. لم أجد حتى الآن عبدا ينطق بفكرة تتجاوز مستوى الحكى البسيط."(٦)

أكد فعل الكتابة توفُّر العقل، تلك الصفة القاصرة على "الإنسان" الذى يتميز عن غيره من المخلوقات بكونه موضوعا للتقدم. وكان الاعتقاد السائد هو أن الأفارقة لا يمتلكون سوى قدر قليل من التفكير العاقل أو هم محرومون بالكامل منه، ولا ينظر إليهم بالتالى بصفتهم بشرا، وهو ما يفسر وضعهم كعبيد، ويجعل عبوديتهم نتيجة طبيعية وحتمية لهذا النقص. ومن هنا شكّلت البدايات الأدبية لويتلى تحديا خطيرا لهذه الأيدولوجيا التى تقسِّم البشر إلى أعراق، لكل عرق منها سماته العنصرية الجوهرية التى تضفى شرعية على العبودية. ومن هنا شكّلت كتابة الزنجى فى المجتمع العبودى فى أمريكا الكولونيالية فعلا سياسيا يقوّض الثقافة السائدة، مما جعل كتاب **قصائد** لويتلى نصا مؤسِّسا فى تراث أدبى انطلق من مهمة فريدة، هى إثبات إنسانية عرق بأكمله. استطاعت ويتلى بعد فترة قليلة من نشر **قصائد** أن تحصل على انعتاقها، فكانت على الأرجح، الأفريقية الأولى التى سجلت نفسها كتابةً فى الجماعة "الإنسانية". وسيشهد القرن اللاحق الارتباط بين القراءة والكتابة والحرية كموضوع غالب فى كتابة الأفارقة الأمريكيين. ومن العصر الكولونيالى المتأخر حتى اندلاع الحرب الأهلية عام 1861 تتخذ كتابات الأفارقة الأمريكيين عمومًا شكل السير الذاتية وتسهم غالبا فى الدعاية لحركة تحرير العبيد.

تفاوتت سير العبيد (وهو الاسم الذى أصبحت تعرف به) بين بيانات موجزة فى الصحف والمنشورات السياسية، وكتب كاملة عادة ما كانت تنشر مسلسلة فى الدوريات. ورغم أن كتاب أُلاوْدا إكوِيانو **القصة المثيرة لحياة أُلاوْدا إكوِيانو أو جوستافوس فاسا الإفريقى** (1789) *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano,*

---

(٦) Emmanuel Chukwudi Eze (ed.), *Race and the Enlightenment: A Reader* (Cambridge, Mass: Blackwell Publishers, 1997) pp. 98-99.

or Gustavus Vassa, the African لم يكن أول ما نشر من السير إلا أنه السيرة التى شكلّت سابقة لهذا النوع من الكتابات، ووضعت السمات الأساس لجنس أدبى سيتطور على يد كتاب لاحقين من أمثال فريدريك دوجلاس وهارييت أ. جيكوبز. تقدم سيرة إكويانو بيان شاهد عيان على عذابات العبيد فى المزارع، وإدانة بمفردات أخلاقية ودينية لهذه "المؤسسة العُجاب"، نتتبع ما مر به الراوى إلى أن وصل إلى تعلّم القراءة والكتابة وحصل على حريته. يقول هنرى لويس جيتس وشارلز تى ديفيز: "نشأت سير العبيد ردا على الزعم بأن السود لا يستطيعون الكتابة، ودحضا له."[٧] وهكذا يوضِّح إكويانو بقص كفاحه من أجل تعلم القراءة والكتابة والحصول على حريته، القيمة السياسية الكامنة فى فعل الكتابة بالنسبة للأفريقى الأمريكى. ويظهر هذا الشاغل بتعلم القراءة والكتابة بوضوح أكبر فى **سيرة حياة فريدريك دوجلاس: عبد أمريكى كتبها بنفسه** (1845) *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* وهى أكثر النصوص شهرة بين سير العبيد. وكما هو الحال فى سير أخرى، يشهد على إنجاز النص الإعلان الجريء بتأليف النص القائم فى العنوان: "كتبها بنفسه" (وفى مرات أقل: "كتبتها بنفسها")، إذ فضلا عن تتبع رحلة دوجلاس من العبودية إلى الحرية، وانتقاله من عبد إلى إنسان، فإن التمكن اللغوى التى يظهره النص المنشور يسهم هو ذاته فى هذا التحول. كان المؤلفون السود وهم يعلنون سيادتهم على اللغة المكتوبة، يسجلون أيضا تحديهم للقوانين التى، رغم "الدونية الطبيعية" للأفارقة، ترى ضروريا إبقاء العبيد فى حالة من الأمية. وعلى سبيل المثال فقد صدر قانون بعد هبّة من هبّات العبيد فى ساوث كارولاينا يحظر عليهم القراءة والكتابة، أو العمل فى أى مجال يتطلب هذه المهارات.[٨]

حظيت سير العبيد بشهرة هائلة فى أمريكا وأوروبا، وباعت قصة دوجلاس أكثر من ثلاثين ألف نسخة فى السنوات الخمس الأولى التالية على نشرها. ورغم أن سير العبيد تعتبر أساس التراث الأدبى الأفريقى الأمريكى إلا أن مكانة هذا الجنس الأدبى كانت وما زالت

---

٧ Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr. (eds.) *The Slave's Narrative* (New York: Oxford University Press, 1985), p. xv.

٨ Gates and MacKay (eds.), *The Norton Anthology*, p. xxix

موضوعا خلافيا، ففى ظل التعريفات التقليدية للأدب والسير الذاتية التى تركز على استقلالية الفنان وضرورة الابتكار فى العمل الأدبى، يبدو صعبا احتضان هذه الكتابات التى تطورت فى إطار الدعاية لحركة مناهضة العبودية والتزمت بتقاليد صارمة فى الكتابة. ولما كان الهدف الأول لسير العبيد هو تقديم "شهادة حقيقية" على أهوال العبودية، وكسب الأنصار لحركة تحرير العبيد، فقد بدا أن أى انحراف عن أساليب التمثيل المستقِرة قد يأتى بأثر سلبى بما يثيره من شكوك فى أصالة النص. وعلى هذا الأساس يشير جيمس أولنى أن العلاقة بين سير العبيد والسير الذاتية بالمعنى الكامل "أشبه بالعلاقة بين التصوير بالأرقام والتصوير كعمل خلاق."[٩] وبخلاف هذا الرأى، يعتقد معاصر من معاصرى دوجلاس كتب عَرْضًا لكتابه، أن العبودية "أصبحت موضوعا ثريا للكتابة، تغذيها بالنقاش العميق والشعر الجليل والقص المثير."[١٠] ورغم أن البحوث الحديثة فى مجال سير العبيد نادرا ما تطلق أحكاما جمالية من هذا النوع إلا أنها تلتزم بإظهار العلاقة الدقيقة والمركّبة التى غالبا ما تحكم العلاقة بين هذه النصوص على مستوى الشكل، وتبحث فى استخدامها الاستراتيجى لتقاليد أجناس أدبية أخرى منها "رواية الشطار" (البيكاريسك) و"الرواية القوطية". ولعل كتاب جيكوبز **وقائع فى حياة صبية من العبيد** (1861) *Incidents of the Life of a Slave Girl* يشكل أهمية خاصة للنقاد لما يتميز به من إعادة النظر فى موروث يسوده الذكور وتناول موضوع الاستغلال الجنسى للعبيد من النساء، والاستفادة من تقاليد "الرواية العاطفية" و"الرواية المنزلية". كذلك يُعتقد أن سير العبيد أثرت تأثيرًا كبيرًا جدًا على روايتين كانتا الأوسع انتشارا فى القرن التاسع عشر هما **كوخ العم توم** (1853) **وهاكلِبرى فِن** (1883).

استمر إنتاج سير العبيد بعد الإنهاء الشكلى للعبودية، ولقد استطاع المشروع الفيدرالى للكتاب فى العشرينيات والثلاثينيات أن يجمع شهادة ٢٥٠٠ من العبيد السابقين، ويعتقد أن ما نشر من سير العبيد يقدر فى مجمله ب٦٠٠٠ سيرة . وربما كان الأهم أن سير العبيد أنشأت

---

٩ James Olney, "I Was Born: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature", in Davis and Gates (eds.), *The Slave Narrative*, p. 150.

١٠ مذكور فى مقدمة **مختارات نورتون**، ص xxii

تقليدا لكتابة السيرة السوداء وهو تقليد سيتطور لاحقا فى أعمال مثل **الولد الأسود** لريشارد رايت (1945) و**السيرة الذاتية لمالكوم إكس** (1965) و**محبوبة لموريسون** (1987).

ورغم أن السيرة ظلت هى الموضوع الغالب فى الكتابة الأفريقية الأمريكية حتى الحرب الأهلية إلا أن المؤلفين، فى هجومهم على تلك "المؤسسة العُجاب"، لم يقصروا كتاباتهم على شكل السيرة الذاتية. فى عام ١٨٥٣ نشر دوجلاس "العبد البطل" التى عادة ما تعتبر أول عمل قصصى طويل فى الأدب الأفريقى الأمريكى. بعدها بعامين قام ويليام ويلز براون، وكان سبق له أن ألّف سيرة من سير العبيد لاقت رواجًا كبيرًا، بنشر أول رواية أفريقية أمريكية هى **كلوتل أو ابنة الرئيس: سيرة حياة العبيد فى الولايات المتحدة**. وكان براون كاتبًا وفير الإنتاج مارس كتابة المسرح والشعر والمقالات، وكتابات الرحلات خلال حياته المنتجة والممتدة.

ازدواجية الوعى

أدت الحزب الأهلية إلى إلغاء العبودية ولكنها لم تحقق -رغم الوعد بإعادة البناء- المساواة للأفارقة الأمريكيين، ولا غيّرت صورتهم فى الوجدان العام. ولقد شهدت العقود الأخيرة للقرن [التاسع عشر] التى أطلق عليها اسم "الحضيض" Nadir تصاعدا فى العنف العنصرى، كما قضت المحكمة العليا بحكمها الشهير فى قضية ليسى ضد فرجسون (1896) حيث اعتبرت الأفارقة الأمريكيين مواطنين من الدرجة الثانية. ولما كان الناشرون كغيرهم من الأمريكيين العاملين فى مختلف المؤسسات ومجالات الاستثمار، يميزون على أساس العرق، فقد كان قبولهم لإنتاج المؤلفين الأفارقة الأمريكيين مشروطًا بتوفر مواصفات صارمة تحدد لهم المواضيع والتيمات التى يتناولونها. ورغم ذلك، ظهر فى نهاية القرن التاسع عشر شاعر أسود شاب هو بول لورانس دانبار Paul Laurence Dunbar رسّخ وجوده كوجه من الوجوه الأدبية الأكثر شعبية فى أمريكا. كان دانبار يكتب المقالات والقصص والشعر باللغة الإنجليزية الأدبية المعتمدة، كما كان على دراية بعدد من اللهجات الإقليمية، وإن حظى بالاعتراف أساسا بسبب شعره المكتوب بلهجة "الزنوج". ورغم أن هذه القصائد المكتوبة

باللغة الدارجة شكّلت مرحلة مهمة فى تطور جماليات الكتابة الأدبية السوداء، إلا أن تمثيل دانبار للتعبير العامى للأفارقة الأمريكيين بقى شديد الإشكالية. ويرى بعض النقاد أن هذا الشعر العامى كان استجابة لمطالب الناشرين والقراء الذين يريدون نماذج جاهزة ومشوهة للسود تنافى واقعهم، وتستخدم التقاليد الأدبية واللغة السائدة فى أدب المزارع المرتبطة بكتاب بيض أمثال جول شاندلر هاريس (مؤلف **حكايات العم ريمو** الشهيرة) وتوماس نيلسون بيج. ولكن أيا كانت مواقف هؤلاء النقاد من أصالة هذا الصوت الأسود إلا أنهم يجمعون على أهمية دانبار فى تطوير الممارسة الأدبية الأفريقية الأمريكية كما يتفقون على اعتبار قصيدته الأشهر "ترتدى القناع" (1895) قصيدة تعبر بعمق عن التجربة السوداء.

كذلك استخدم شارلز واديل شيستنات العامية الأفريقية الأمريكية فى مجموعة قصصه القصيرة: **الساحرة** (1899)، وتنقل هذه القصص المكتوبة بالعامية على لسان عبد سابق اسمه العم جوليوس ماكدو، القارئ إلى عالم الهودو الخرافى (وهو المقابل الأفريقى الأمريكى لطقوس الفودو). وتشكل هذه القصص تحديا للرؤية السنتيماتالية للعبودية التى طرحتها روايات أدب المزارع. ولقد تناول شيستنات، رغم ما فى ذلك من مخاطرة تنفير الناشرين والقراء، المشاكل العنصرية لتلك المرحلة بشكل أكثر مباشرة فى مجموعته **زوجة شبابه وقصص أخرى من وراء خط اللون الفاصل** (1899) وفى روايته **بيت وراء الأرز** (1900)، وهما عملان يواجهان خط اللون الذى يحول بين السود والحياة الأمريكية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

ويشكل ثراء ثقافة الأفارقة الأمريكيين ومشكلة خط اللون الموضوعين التوأم فى كتاب **روح الشعب الأسود: مقالات وسكيتشات** (1903) لدابليو. إى. بى. ديبوا، وهو كتاب يجمع بين أشكال من الكتابة، ويطرح مفهوما أساس لتعريف حال الأفريقى الأمريكى فى هذا العالم، هو مفهوم "الوعى المزدوج". يشرح ديبوا الوعى المزدوج قائلا: "إنه شعور فريد، أن ينظر الإنسان إلى نفسه دائما عبر عيون الآخرين، أن يقيس روحه بمعيار عالم ينظر إليه باستمتاع مزدرى وشفقة". ونتيجة لذلك "يشعر الإنسان دائما أنه "اثنان– أمريكى وزنجى، روحان، فكرتان، مسعيان لا يمكن الجمع بينهما، مثالان متحاربان فى جسد أسمر واحد لا يحول بينه

وبين التمزق سوى إصراره العنيد." ويواصل ديبوا قائلاً: إنه رغم ازدراء أمريكا للـ "زنجي"، "فلن يتركها تغمر روحه وتصبغها بلونها الأبيض، لأنه يعلم أن الدم الزنجى يحمل إلى العالم رسالة، وهو ببساطة يرغب فى أن يصبح متاحا أن يكون المرء زنجيا وأمريكيا دون أن يلعنه الآخرون أو يبصقوا عليه، ودون أن تغلق أبواب الفرصة بعنف فى وجهه."[١١] وتقدم **السيرة الذاتية لرجل ملوّن سابقًا** (1912) لجيمس وِلدون جونسون، تأملاً فى شكل روائى لذلك الالتباس الذى رأى ديبوا أنه يشكّل إحساس الأفريقى الأمريكى بنفسه. فى هذه الرواية يستخدم جونسون قاصدًا راوية أفريقى أمريكى فاتح اللون (عازف موهوب يحلم أن يصبح مؤلفا موسيقيا يعيد صياغة الموسيقى الشعبية للزنوج فى شكل كلاسيكي) ليبرز تعسف واعتباطية خط اللون. وتتبع القصة محاولات هذا العازف "للتوحد مع شعب يمكن بكل وقاحة معاملته معاملة أسوء من تلك التى يعامل بها الحيوانات." ورغم أن الراوى يختار فى النهاية أن يترك الناس يعتقدون أنه أبيض بعد أن شاهد واقعة ملاحقة وقتل رجل أسود، إلا أن إحساسه بالتمزق والانقسام الداخلى يلازمه، ويتجسد فى شعوره بالذنب، وبأنه "فرّط فى أصله فى مقابل خبصة عصيدة."[١٢]

فى بحثها عن إمكانية توظيف الهوية العرقية والتراث الثقافى، وتمجيدها للممارسات الثقافية والتعبيرية للأفارقة الأمريكيين من رقص وموسيقى وأغانى، كانت رواية جونسون سبّاقة فى طرح القضايا التى ستشغل نهضة هارلم أو النهضة "الزنجية" التى ستعلى من شأن الأدب الأفريقى الأمريكى فى البلد كلها، فى العشرينيات وبداية الثلاثينيات. لعب جونسون دورا قياديا فى التمهيد لهذا الازدهار الثقافى، وفى مقدمة كتابه **الشعر الزنجى الأمريكى** (1922) وهى المجموعة الأولى من هذا النوع التى تنشر فى أمريكا، ركّز جونسون على أهمية الأدب فى الكفاح من أجل تحقيق المساواة العرقية إذ "لم ينظر العالم أبدا نظرة دونية

---

١١ W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, eds and introd. David W. Blight and Robert Gooding-Williams (Boston: Bedford Books, 1997), pp. 38-39.

١٢ James Weldon Johnson, *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, ed. and introd. William L. Andrews (New York: Penguin, 1990), pp. 139, 154.

إلى شعب أنتج أدبا وفنا عظيمين"، ويؤكد جونسون "أن إظهار الزنوج ندّيتهم الفكرية من خلال إنتاج الأدب والفن" سوف يغير الأوضاع الاجتماعية فى أمريكا. وبذلك أصبحت المهمة الآن إظهار التميّز الأدبى لا القدرة على القراءة والكتابة. واقترح جونسون على الأدب "الزنجي" "أن يجد شكلا يعبر عن روح السود برموز أصيلة لا رموزا سطحية... شكلا يعبر عن ما يتميز به الزنوج من صور وتراكيب لغوية وطرق خاصة فى التفكير، وحس فكه وروح عطوفة."(١٣)

شارك مثقفون وقادة سياسون سود جونسون قناعته بأن الامتياز الأدبى للأفارقة الأمريكيين قادر مع مرور الوقت، على تغيير المواقف العنصرية. وكان من هؤلاء ديبوا وألين لوك الذى حرر **الزنجى الجديد** *The New Negro* (1925)، وهو النص الأساس لنهضة هارلم وقد ضم كتابات فى الفن والقصة والمقال، ومجّد إنجازات السود وتأكيدهم لذاتهم. وشجّع لوك الكتّاب الأفارقة الأمريكيين على تناول كل المواضيع، ورعى شعراء مختلفين كل الاختلاف فى أساليب كتابتهم، من كاونتى كالن المحافظ إلى لانجسون هيوز التجريبى، وشجّع روائيين مثّلوا حياة السود بأشكال تختلف إلى حد التناقض، من أمثال نيللا كارسون وكلود ماكاى. أما ديبوا فقد سجّل موقفا أكثر محافظة فى مقاله "معايير الفن الزنجي" (1926) حيث قال: إن على الكتابة الأفريقية الأمريكية إن أرادت أن تحقق دورها الدعائى، أن تسعى إلى "إبداع الجمال... والحفاظ على الجمال....وتحقيق الجمال."(١٤) ومن هنا تحفّظ ديبوا بقوة على رواية كلود ماكاى **العودة إلى هارلم** *Home to Harlem* (1928)، على أساس أنها "تسعى إلى إشباع نهم القراء البيض لنماذج للزنوج تجسد الإباحية الكاملة التى تحول الحضارة التقليدية دون استمتاع البيض بها."(١٥)

---

١٣ James Weldon Johnson, "Preface" *The Book of American Negro Poetry* (1922) in Gates and MacKay(eds.), *The Norton Anthology*, pp. 861, 881.

١٤ Du Bois, "Criteria of Negro Art", p. 757.

١٥ W. E. B. Du Bois, "Two Novels" (1922) in Gates and MacKay (eds.), *The Norton Anthology*, p. 759.

ورغم ما أخذ على ديبوا وجونسون ولوك من مبالغة فى الدور الذى يمكن أن يلعبه الفن الرفيع والأدب فى تحقيق المساواة لجماهير الأفارقة الأمريكيين[١٦]، ،إلا أن جهودهم من أجل تطوير فهم للمارسة الأدبية الإفريقية الأمريكية يرتكز إلى عناصر الثقافة الشفهية للسود والممارسات التعبيرية والتقاليد الشعبية، قد فتحت ومهدت الطريق للنقد الأدبى الأسود.

وربما كان كتاب **قصب السكر** *Cane* (1923) هو النص الأكثر تأثيرا فى تطور الجماليات الأدبية السوداء، حتى إن الناقد البارز ويليام ستانلى بريثويت رأى فى جين تومر مؤلف الكتاب "نجمة مشرقة أضاءت صباح يوم جديد فى حياة الأفارقة الأمريكيين وأدبهم."[١٧] يمزج الكتاب بين الشعر والمقاطع النثرية والمسرح، يسعى إلى تقديم الثقافة الشعبية والصوت المميز للجنوب الأسود، وهو المكان الذى شعر تومر أنه محكوم عليه بالاندثار فى أمريكا الحديثة. وعادة ما تثير المناقشات النقدية حول كتاب **قصب السكر** قضية التجريب فى الشكل وارتباط تومر بكتاب الحداثة الأمريكيين من أمثال ولدو فرانك وشِرْوود أندرسون، وتأثير إزرا باوند والتصويريين على كتابته، وهو ما يشير إلى الحاجة لتأمل علاقة الكتابة الأفريقية الأمريكية بتطورات الأدب الأمريكى والأوروبى. ومن المهم، وهو ما ينبهنا له ستبتو، ألا نكتفى بوضع الكتّاب الأفارقة الأمريكيين فى سياق النماذج النقدية القائمة كالحداثة، بل أن نتحدى دعاوى هذه الحركات بالعالمية عبر تحليل ثاقب للنصوص.[١٨]

ويشكِّل شعر لانجستون هيوز حلقة أساس فى أية مناقشة لجماليات الحداثة السوداء. لقد حاول هيوز وهو يبتعد عن القوالب الشعرية التقليدية أن يحاكى إيقاعات وأصوات موسيقى الجاز وأغانى البلوز [وهى أغانى شعبية يتغنى فيها فرد بأحزانه]. وكان هيوز يعتقد أن فى

---

١٦ انظر/ى:
Nathan Irvin Huggins, *The Harlem Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1971) and David Levering Lewis, *When Harlem Was in Vogue* (New York: Oxford University Press, 1989).

١٧ William Stanley Braithwaite, "The Negro in American Literature", in Alain Locke (ed.) *The New Negro*, ed. and introd. Arnold Rumpersad (New York: Atheneum, 1992), p. 44.

١٨ Stepto, "African American Literature", p. 786.

موسيقى الجاز ممارسة تعبيرية تجسّد التجربة السوداء فى أمريكا وتعرّفها، وتجمع بين التقاليد الموسيقية فى أفريقيا وما جد عليها فى العالم الجديد، وتربط بين الثقافة الشعبية فى الجنوب الريفى والتجربة السوداء فى المدينة. وفى مقاله "الفنان الزنجى وجبل العنصرية" (1926) رأى هيوز فى موسيقى الجاز "تعبيرا من التعبيرات الكامنة فى حياة الزنجى فى أمريكا: إيقعات الطبل الأبدية فى روح الزنجي"، وحث الفنانين الأفارقة الأمريكيين على احتذاء نموذج بيسى هيد مغنية البلوز وإيرون دوجلاس النحات و"التعبير عن ذاتهم سمراء البشرة بلا خوف ولا خجل."[١٩] وفى نفس الوقت كان هيوز وغيره من الكتاب المرتبطين بنهضة هارلم واعين تماما بالالتباس العميق تجاه الموروث الثقافى والهوية السوداء الناتجة عن "ازدواجية الوعي" . ويسأل كاونتى كالن فى البيت الأول من قصيدته "إرث" (1925) "ما الذى تعنيه أفريقيا لي؟" وتتناول نيللا لارسون فى روايتيها القصيرتين **رمال متحركة** (1928) **ومرور** (1929) قضايا طال طرحها مثل "التزاوج بين الأعراق المختلفة" "ومرور السود على أنهم بيض" والإرث المزدوج للسود.

واهتم النقاد بكتابات لارسن لتركيزها على النساء الأفارقة الأمريكيين ولعمق تناولها ما يرتبط بأنوثتهن من القضايا. وغالبًا ما قرأ النقاد فى هذه النصوص نقدًا قويًا للانحياز الباطرياركى فى نهضة هارلم. كذلك تجعل رواية **عيونهم كانت تراقب الرب** *Their Eyes Were Watching God* لزورا نيل هورستون (التى كانت أصغر سنًا من أن تشملها المناقشات الخاصة بالنهضة) من سياسات الهوية الجنسية موضوعًا مركزيًا فى تمثيل التجربة السوداء فى أمريكا، حيث تتبع مسار شخصياتها النسائية إلى أن تمكن هذه الشخصيات من التعبير عن نفسها. فى هذا النص "الناطق" الذى يؤكد الإبداع الكامن فى الثقافة الشفهية، تستخدم هورستون، وهى دارسة للأنثروبولوجيا والفن الشعبى عملت فى كلا المجالين، معرفتها الحميمة بأشكال التعبير الدارجة بين السود مثل المواعظ الدينية والأغانى الروحية

---

[١٩] Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”, in Gates and MacKay (eds.), *The Norton Anthology*, p. 1270-1271.

[وهى أغانى جماعية نشأت بين العبيد فى المزارع، و تستمد جل صورها من الكتاب المقدس والمصطلح الديني] والحكايات الشعبية، لصياغة أسلوب فى الكتابة ستدين له لاحقًا أليس ووكر وتونى موريسون وغيرهما.

الاحتجاج الاجتماعى وجماليات الكتابة السوداء

عادة ما يعتبر ريتشارد رأيت، وهو مؤلف ومعلق سياسى ظهر فى أعقاب الأزمة الاقتصادية [فى الثلاثينيات من القرن العشرين] وفى سياق احتدام الصراع الطبقى فى أمريكا وأوروبا، شخصية انتقالية فى كتب تاريخ الأدب الأفريقى الأمريكى. تضع نصوصه، فى قول أحد النقاد، أسس "مدرسة جديدة" للكتابة السوداء تسجل احتجاجًا قويًا على العنصرية عبر تصوير "مشاهد عنيفة مسرحها المدينة، ودائرة اضطهاد تهين إنسانية الفرد، ورؤية لمصيره الذى يكاد يكون محكوما بالكامل بلون البشرة والفقر".[٢٠] ولقد أشار رايت مبكرا إلى رفضه "لما يطلق عليه مدرسة هارلم فى التعبير"، فى مقال له بعنوان "مشروع لائحة للكتابة السوداء" سنة 1937، حيث طرح سؤالاً نقديًا عن دور الأدب الأسود: "هل تكون كتابة الزنوج من أجل جماهير الزنوج، تصيغ حياتهم ووعيهم نحو أهداف جديدة، أم تواصل التسوّل ملحّة على إنسانية الزنوج؟" وفى الإجابة، يقدم رايت نظرية للأدب الأسود معتمدة على تحليل ماركسى للمجتمع، وملتزمة بضرورة التغيير الاجتماعى الجذرى. يحثّ رايت الكتاب السود على تجاوز المصالح الفئوية والكتابة من منظور يربط تجارب الأفارقة الأمريكيين بالبروليتارية الأممية "وبآمال ونضالات الشعوب المهمّشة فى كل مكان."[٢١] ومن هنا جاءت روايته الأشهر **ابن البلد** *Native Son* (1940) لا تهادن فى تصويرها للآثار النفسية المدمِّرة للفقر والعنصرية ومترتباتهما الاجتماعية، قاصدا إثارة القارئ فى اتجاه ضرورة التغيير الاجتماعى الجذرى فى أمريكا.

---

٢٠ Robert Lee, *Black American Fiction Since Richard Wright* (Durham: British Association for American Studies, 1983), p. 16.

٢١ Richard Wright, "Blueprint for Negro Writing" (1937) in Angelyn Mitchell (ed.) *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present* (Durham: Duke University Press, 1994), pp. 99-104.

قدم رايت نفسه وعرفها فى مواجهة جيل سابق من الكتاب ارتبط بنهضة هارلم، وهذا ما فعله لاحقا مجموعة من الكتاب بدأت قريبة من رايت ثم راحت تتحدى الواقعية الأدبية أو الطبيعية التى يمثلها رايت، ومن هؤلاء الكتّاب رالف إليسون الذى ارتبط بالحزب الشيوعى كما فعل رايت ، وقرّظ فى البداية رواية **ابن البلد**، ثم تحول بشكل حاسم عن جماليات "معلمه" عند كتابة روايته **الرجل الخفى** *Invisible Man* (1952)، وهى رواية حداثية تستعرض أدبيتها وعناصر صنعتها وتسعى عبر كسر الألفة، إلى خلق إدراك أحدٍ بتجربة الذات السوداء التى تتناولها. كذلك رفض جيمس بولدوين جماليات أدب الاحتجاج التى صاغها رايت، وأشار إلى التشابه الغريب بين **ابن البلد** و**كوخ العم توم** فى تصوير كل منهما للشخصية الرئيسية السوداء. وأعلن بولدوين فى مقال يتميز بأسلوبه المتحمس البليغ أن رواية الاحتجاج الاجتماعى تتصور خطأً أن الأدب سوسيولوجيا، وتستغرق فى "ولع بالتصنيف" ينفى عن الإفريقى الأمريكى إنسانيته.[٢٢]

ورغم أن بولدوين نشر عدة روايات إلا أنه اشتهر أساسًا بمجموعات مقالاته خاصة: **مذكرات ابن بلد** *Notes of a Native Son* (1955)، **والنار فى المرة القادمة** *The Fire Next Time* (1963)، وهى نصوص مكتوبة بحِرفِيّة عالية تظهر التزامه العميق بالكفاح من أجل الحقوق المدنية. وفى الستينيات واجهت الفلسفة الكامنة وراء حركة الحقوق المدنية وجماليات رايت نقدا متصاعدا، وظهرت القوة السوداء بتوجهاتها الانفصالية نتيجة للغضب من فشل التشريعات الفيدرالية فى تحسين أوضاع الأفارقة الأمريكيين، واستجابةً لانتفاضات فى العديد من المدن الأمريكية الأساسية. وتقدم الحركة السياسية النشطة ونضالاتها المرتكزة إلى قاعدة عريضة سياقًا مهمًا لفهم تطورات الكتابة الأفريقية الأمريكية وما طرحته من تحديات للمفاهيم التقليدية للأدب. فى الستينيات أصبحت كتابات النشطاء والقادة السياسيين المكتوبة بصيغة الأنا هى أكثر النصوص انتشارًا وتأثيرًا، واتخذت هذه الكتابات شكل المذكرات، والرسائل وكتابات السجن والسير الذاتية، مثل **سيرة مالكولم إكس الذاتية** وسيرة

---

٢٢ James Baldwin, "Everybody's Protest Novel" (1949), in Gates and MacKay (eds.), *The Norton Anthology*, p. 1657.

إلدريدج كليفر **روح فوق الجليد** (1968). ولم يحدث منذ حركة تحرير العبيد أن توجه هذا العدد الكبير من الأفارقة الأمريكيين لكتابة السيرة الذاتية كأداة لتعريف الذات والمداخلة السياسية، وجاءت هذه الكتابة مليئة بالتحدى، صادمة ودعائية بشكل واضح. وإن لم تسعَ، لما سعت سير العبيد، إلى توجيه مطالبها إلى البيض أو المطالبة بمساواة السود اجتماعيا بالبيض، بل توجهت فى المقام الأول إلى جمهورها من السود، وراحت تؤكد كبرياء الأفارقة الأمريكيين وخصوصيتهم، وهى أهداف سَهُل تحقيقها فى ظل تزايد ما يملكه السود من مطابع وما يملكونه ويديرونه من الدوريات.

ولعبت "حركة الفنون السوداء" Black Arts Movement تأثيرا هاما بدأ منذ منتصف الستينيات وارتبط "بالقوة السوداء" Black Power وعمل الكتاب النشطاء سياسيا المرتبطون بالحركة من أمثال ليروى جونز (أميرى بركة) ولارى نيل على اسخدام وتطوير أشكال الأداء الشعرى والمسرحى القادرعلى نقل خصوصية اللغة الدارجة بين السود، وإتاحة التفاعل الديناميكى بين الفن وجمهوره. كذلك ضمت حركة الفنون السوداء فنانين شفهيين وموسيقيين مثل جيل سكوت هيرون الواضح تأثيره فى فنانى الراب Rap اليوم.

طرح الكتاب والفنانون المرتبطون بحركة الفنون السوداء تأملاتهم بشأن وظيفة الكتابة السوداء وخصائصها الفريدة. اتفقوا مع رايت فى أن للأدب الأسود وظيفة سياسة أساسًا تتمثل فى محاربة القهر العنصرى، إلا أنهم اعترضوا على رواية الاحتجاج الاجتماعى بدعوى أنها تعتمد على مناشدة ضمير البيض، وهى بالتالى لا تمكِّن السود، وكان هذا المأخذ مماثلاً لما أخذه رايت على من سبقوه من الكتاب. لقد طالب النقاد المنتمون لحركة الفنون السوداء بأدب يتوجه مباشرة للأفارقة الأمريكيين بلغتهم، ورأوا أن على الأدب الأسود، لكى يستحق اسمه ويليق به، أن يكون له أشكاله الخاصة وتقاليده واستخدماته اللغوية المستلهمة من اللغة الدارجة بين السود، بحيث يصعب على المؤسسة النقدية البيضاء فرض تأويلاتها عليه. وأعلن النقاد أن فهم وتذوق الأدب الأسود يتطلب جماليات خاصة به. فى محاولته للربط بين كتابة السود وكفاحهم السياسى، قال نيل:

إن حركة الفن الأسود فيما تطرح من جماليات، هى الشقيقة الروحية للقوة السوداء، وهى بذلك تطرح أدبا يتوجه بشكل مباشر لاحتياجات وآمال أمريكا السوداء. ولتحقيق هذه المهمة تقترح حركة الفنون السوداء إعادة النظر بشكل جذرى فى جماليات الثقافية الغربية، تقترح نسقًا رمزيًا مختلفًا وميثولوجيا مختلفة ونقدا مغايرا وأيقونات تخصها.[٢٣]

تعرضت حركة الفنون السوداء للنقد لجعلها السواد "جوهرا" ولتقديمها رؤية ذكورية لأمريكا السوداء، وإن تم الاعتراف بفضلها فى التنبيه إلى "الجماليات البيضاء" غير المعلنة التى تحكم الممارسات النقدية الغالبة، وتهمّش الكتابة السوداء، ولا تضع فى اعتبارها سوى قلة من الكتّاب السود، تسقط معظمهم من كتب المختارات الأدبية وتحرمهم من التناول النقدى الجاد. استطاعت هذه الحركة أن تكسب للكتاب الأفارقة الأمريكيين ما يتمتتعون به اليوم من سمعة طيبة فى الساحتين المحلية والدولية، بسبب عملها الخلاّق، وتحديها للمؤسسة الأدبية والنقدية، والتزامها بإظهار عمق وثراء الأدب الأسود.

النوع والنظرية

يمكن القول إن الكتابات النسوية السوداء قدمت المراجعة الأكثر جذرية للموروث الأدبى الأفريقى الأمريكى منذ بداية السبعينيات وحتى الآن، إذ سعت النسويات السود إلى التعبير عن العلاقة بين القهر الجنسى والعرقى وتأكيد هوية إيجابية للمرأة السوداء تتيح لها أن تتمكّن، وكان هذا المسعى فى بدايته استجابة لكتابات النسوية الأنجلو-أمريكية، وردا على ذكورية حركة الفنون السوداء. فى أبسط مستوياتها تهتم الحركة الأدبية النسوية السوداء بتاريخ النساء الأفارقة الأمريكيات وتجاربهن، وتبحث فى تمثيلهن فى النصوص الأدبية والنقدية، ومن هنا الجهود البحثية الكبيرة التى تمت، وما زالت تتواصل لاستعادة النصوص المهملة أو المهمشة التى أنتجتها كاتبات سود، والعمل على تطوير أساليب لقراءة القصص

---

٢٣ Harry Neal, “The Black Arts Movement” (1968), in Mitchell (ed.), *Within the Circle*, p. 184.

الذى تتصدرها النساء وهو نوع من القصص لم تعره المؤسسة النقدية السوداء التى يهيمن عليها الذكور أى اهتمام أو استخفت به، بل وربما أدانته. ولقد لفت الجهد الذى قامت به النسويات السود فى المجال البيبليوغرافى الانتباه إلى سير منسية لنساء من العبيد، وشاعرات من القرن التاسع عشر، وساهمت أليس ووكر (المشهورة بصفتها روائية فى المقام الأول) بدور أساس فى إحياء زورا نيل هورستون التى أسقطها رايت– فى موقفه الشهير والمسيء، والتى تم تجاهلها لأكثر من ثلاثين عامًا. ولقد ارتبطت تونى موريسون كما ارتبطت أليس ووكر بذلك المشروع لإحياء تاريخ النساء السود وتجاربهن. ومع وجود استثناءات قليلة، تتصدر الشخصيات النسائية ووعى المرأة كتابات هاتين المؤلفتين الكبيرتين. وبدا أن المنظور النسوى للتاريخ والتجربة السوداء الذى قدمته أليس ووكر هو الأكثر مدعاة للجدل، ولقد أثارت روايتها **اللون القرمزى** *The Color Purple* والتى تصور الاستغلال الجنسى والعنف الأسرى داخل الأسرة السوداء نقاشا حادا بين النقاد السود.

ويصعب رغم ذلك، القول بأن النقد النسوى الأسود يشكل اتجاها واحدا متماسكا، فهناك ناقدات من أمثال هورتون سبيلرز يستخدمن فى عملهن تقنيات فى التفسير مستمدة من التفكيكية والتحليل النفسى واتجاهات نظرية أخرى تركز على التجربة الشخصية والشهادة. ولا تكِل النسويات السود من نقد المنطلقات الذكورية المتضمّنة فى التراث النقدى الأسود، وهن يسعين بكل إخلاص إلى إرساء رابطة بمن سبق من الكاتبات السود، ومع ذلك، ليس الهدف النهائى الذى يسعين إليه هو بناء موروث أدبى نسوى أسود منفصل، بل تقديم تاريخ أدبى أفريقى أمريكى أكثر صدقا فى تمثيله. وتشير مارى هيلين واشنطون "إن صنع تاريخ أدبى تحظى فيه النساء بالتمثيل الكامل هو بحث عن رؤية متكاملة، وخلق دائرة عوضًا عن الصورة المجزوءة القائمة الآن".[٢٤]

فى السبعينيات زاد استخدام العاملين فى مجال الدرسات الأفريقية الأمريكية للأساليب الشكلانية والبنيوية للقراءة، وكان الهدف مزدوجا، أولهما نقض ذلك الاتجاه المتمثل فى حركة

---

٢٤ Mary Helen Washington, "The Darkened Eye Restored": Notes Toward a Literary History of Black Women", in *Within the Circle*, p. 451.

الفنون السوداء، الذى يجعل من سواد البشرة جوهرا، و"إنتاج" فهم "أدبي" للأدب الأسود.[٢٥] ويرى جيتس أن بإمكان الناقد الأسود الاستفادة من نظريات التفسير التى "تكسر ألفة النص الأسود" ويضيف مفسِّرًا إن الدافع وراء اتجاهه نحو النظرية كان الرغبة فى "رؤية النص بوصفه بنية أدبية لا صورة للحياة (حياتي) تعكس مفرداتها بحذافيرها."[٢٦] وكذلك لا بد أن نرى أن تأكيد النقاد "لأدبية" النص جاء كرد فعل لتقليد ممتد درج على اختزال النصوص السوداء إلى وثائق اجتماعية أو تاريخية أو شهادات وسير. إلا أن النقاد السود حتى وهم يلجأون إلى النظرية، حرصوا على ألا يغفلوا فى قراءتهم الجانب العرقى الاجتماعى فى النص. وقدمت الكتابات الرائدة لهيوستن أى بيكر الإبن، نموذجا فى هذا الاتجاه. قدم بيكر عددا من النظريا ت اللافتة للإنتاج الأدبى الأفريقى الأمريكى تنظر فى العناصر الشكلية (الأدبية وغير الأدبية) للنصوص كما تنظر فى التاريخ والتجربة السوداء فى أمريكا. ومن الواضح أن كتابات بيكر متأثرة بمتطلبات النقد المنشغل بجماليات الكتابة السوداء، كما أن محاولاته لقراءة الروايات والقصائد والسير الذاتية والمقالات تستلهم أدوات مستمدة من اللغة الدارجة السوداء وأشكال الممارسة التعبيرية كأغانى البلوز.[٢٧]

ويظهر تأثير مابعد البنيوية فى محاولات بيكر وجيتس وغيرهما من النقاد إعادة تفسير تراث الأدب الأسود، وهو تأثير يبدو واضحا فى تفكيرهم وفى إعلائهم من شأن العلاقات الشكلية ما بين النصوص (التناص) على حساب المرجع الخارجى سواء كان اجتماعيا أو تاريخيا أو يخص حياة الكاتب. ويشير جيتس إلى أن "الكتاب السود يقرأون وينقدون النصوص السوداء الأخرى كنوع من تعريف الذات على المستوى البلاغى." ثم يؤكد قائلاً: "إن تراثنا الأدبى موجود تحديدا بسبب هذه العلاقات الشكلية الأدبية التى يمكن تتبعها". وتشكل هذه الملحوظة أساس مفهوم جيتس النقدى وهو مفهوم "التعليق" signifyin(g) وهو تعبير

---

٢٥ Henry Louis Gates, Jr., "Introduction: 'Tell me, sir…what is black Literature?'" *PMLA* 105(1990), p. 17.

٢٦ Henry Louis Gates, Jr. *Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self* "(New York: Oxford University Press, 1989), p. xxiv.

٢٧ Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

مستمد من اللغة السوداء الدارجة يستخدمه جيتس للتعبير عن التكرار والمراجعة الشكلية الواضحة فى أعمال أجيال متلاحقة من الكتاب السود. ومن هنا يرى جيتس أن رواية إليسون الحداثيّة التى تتأمل ذاتها "تعليق" على طبيعية رايت.

> اللعب باللغة، التعليق، يبدأ بالعنوانين: **ابن البلد والولد الأسود** و يحيل العنوانان إلى العرق والذات والحضور- أدوات إليسون فى **الرجل الخفى:** الخفاء إجابة ساخرة تفيد بغياب حضور ممكن للسود وأبناء البلد، فى حين تقترح مفردة "الرجل" وضعا أكثر نضجًا وقوة من كل من "ابن" و"ولد".[٢٨]

ويتضح التزام بيكر بالتناول الشكلانى (كنقيض للتناول التاريخى والاجتماعي) للإنتاج الأدبى الأسود فى دراسته الهامة التى يعيد فيها تقييم نهضة هارلم. يبتعد بيكر عن الاتجاه النقدى الشائع الذى يحكم على الإنتاج الأدبى لتلك النهضة حكمًا سلبيًا فلا، يرى فيه إلا "مجموعة واحدة فاشلة من القفشات الغرائبية رفيعة المستوى، محصورة فى أقل من عقد واحد من الزمان". أما بيكر فيضع الإنتاج الثقافى لتلك اللحظة فى سياق "نهضوي" أشمل ، ويرى فيه "مجموعة من التاكتيكات والاستراتيجيات والمفردات احتفظت برنينها واستمراريتها وهى تتشكل منذ بداية القرن [العشرين] لتمتد إلى يومنا هذا."[٢٩]

ومع ذلك فقد واجه اتجاه الباحثين السود إلى النظرية نقدا، ويحذر جيتس نفسه من "خطأ الخلط بين قناع النظرية النافع ووجوهنا السمراء".[٣٠] وتنبه بربارا كريستيان من أخطار أخرى وقد هاجمت: "مباراة الركض نحو النظرية" قائلة: إنه من الأعراض المثيرة للقلق فى الدراسات الأدبية السوداء التى تحصر نفسها فى التخصص المهنى، وتواصل الهيمنة الثقافية

---

٢٨ Gates, *Figures in Black*, pp. 245-246.

٢٩ Houston A. Baker, *Modernism and the Harlem Renaissance* (Chicago University Press: Chicago, 1987), pp. 91-92.

٣٠ Henry Louis Gates, Jr., "Canon Formation, Literary History and the fro-American Tradition: From the Seen to the Told" in Houston A. Baker, Jr. and Patricia Redmond (eds.), *Afro-American Literary Study in the 1990s* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p. 29.

الغربية بوسائل أخرى، وتصرف النقاد عن قراءة المستجد من الإنتاج الأدبى للكتاب السود وكتاب العالم الثالث، والاهتمام بنصوصهم.[٣١]

عبور "خط اللون" وقطع المحيط الأسود الأطلسى

فى السنوات الأخيرة أمكن استكمال مهمة إثبات أن الأفارقة الأمريكيين أنتجوا أدبا غنيا ومركبا تمتد جذوره فى تربة موروثهم الثقافى والتعبيرى الخاص، وهو ما تم من خلال مشروع نقدى يطرح سؤال هوية كلٍ من تراث السود الأدبى والتراث المهيمن (تراث البيض) فى أمريكا. وفى مسعاها لمواجهة الأيديولوجية السائدة للتعددية الثقافية التى ترى فى أدب الأفارقة الأمريكيين (وآداب الأقليات العرقية الأخري) رافدا ثانويا فى مجرى الأدب الأمريكى العام، دعت موريسون، عوضا عن ذلك، إلى "إعادة النظر بشكل جذرى فى الموروث الأدبى المعتمد"، وهى بذلك تطرح على النقاد تحديا يتمثل فى فحص الأعمال الأدبية المعتمدة بحثا عن: "ما لم يقل من الأشياء التى لا تقال"، وتتبع كيف أثّر وجود الأفارقة الأمريكيين فى معنى الكثير من نصوص الأدب الأمريكى، بما تتضمنه من خيارات ولغة وبنية".[٣٢] ولقد أشار الكثير من النقاد الذين استجابوا للتحدى الذى طرحته موريسون إلى أنه ما دام الكتاب الأفارقة الأمريكيون من ويتلى إلى الآن– قرأوا المؤلفين البيض وتناولوا كتاباتهم بالنقض، وتأثروا شكليا بها فمن الخطأ القول بشكل مباشر أو مضمر بارتباط التناص بالاصطفاف على جانبى خط اللون.[٣٣] وفى ظل هذه الملحوظات وتأثيرها ظهرت مجموعة من الأبحاث رأت فى أعمال المؤلفين السود والبيض أدبًا قوميًا هجينًا هو نتاج "جدل مركب بين الثقافتين "البيضاء" و"السوداء".وكثيرا ما يبحث النقاد الذى يعتمدون هذا التناول

---

٣١ Barbara Christian, "The Race for Theory, in Mitchell (ed)., *Within the Circle*, PP. 384 – 359.

٣٢ Morrison, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature" (1988), in Henry B. Wonham (ed.), *Criticism and the Color Line: Desegregating American Literary Studies* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1996) p. 23.

٣٣ Shelley Fisher, "Interrogating `Whitenes`, Complicating `Blackness`", in Wonham (ed.) *Criticism and the Color Line*, pp. 272-273.

موضوعات سردية مثل موضوع "المرور" [عبر خط اللون بسبب البشرة الفاتحة والملامح غير المميزة إفريقيا]، وأداء ممثل أبيض لدور شخص أسود فى العروض الترفيهية الشائعة فى القرن التاسع عشر وموضوع البديل [فى المسرح] (وهو ما يتناوله إيريك ساندكويست فى دراسة تعيد النظر بشكل مقارن فى كتابة توين وشيستنات)، كما يبحث هؤلاء النقاد أيضا تفاعل الأصوات العرقية فى النص، ويخوضون فى العناصر المركبة لعلاقة المؤلف بالموروث الثقافى. ويشير ساندكوسيت على سبيل المثال، إلى أن هرمان ميلفيل "كاتب يستحق إسهامه فى الثقافة الأفريقية الأمريكية اهتمامًا خاصًا"، ويقول: "تستحق هذا النقطة طرحها لأنها تحدد إحساسى أننا نخطأ خطأ كبيرا قرّاء ومدرسين ونقادًا، لو تصورنا أن الانتماء العرقى وحده يحدد قدرة الكاتب على عبور الحدود الثقافية بما يقترب من فهم المنظومة التخيليّة للجماعة العرقية الأخرى أو موروثها ومنظورها المختلفين بالضرورة".[٣٤] وهكذا يعتبر هؤلاء النقاد، فيما لا يخلو من مفارقة، "خط اللون"، ذلك الذى يفصل جسد أمريكا الاجتماعى، أساسا يقوم عليه أدبها القومى. وتبعا لهنرى بى وونام:

> يرتبط التعبير الدال بخط اللون، لأن هذا الخط هو المكان الذى تصبح فيه هوية أمريكا على المحك، هنا يصبح "الآخر" العرقى أكثر إلحاحًا ويصعب إخفاءه. إن مهمة النقد ...هى توثيق هذا الحضور المحرج لهذا الآخر فى مواقع ثقافية يكون توقع المرء لوجوده فيها آخر ما يخطر بباله، على النقد أن يضع هذه الأشكال من التبادل الثقافى الذى ينتج هوية أمريكا فى سياقها التاريخى بدلا من أن ينكرها.

ويعترف وونهام نفسه بالمخاطر الكامنة فى هذا المشروع الذى "يحتفى بتعدى خط اللون" والذى قد ينتج عنه "إلغاء أو تحييد اختلاف السود، بما يؤكد حق الثقافة المهيمنة فى تعريف الهوية السوداء تبعا لأهدافها الإيديولوجية". ولكن وونهام يبقى حاسما فى إصراره

---

٣٤ Eric J. Sundquist, *To Wake the Nations: Race in the Making in American Literature* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1993) pp. 22-23.

على أن المشروع لا يهدف إلى "محو خط اللون بل الفهم التاريخى للعلاقة بين الثقافتين الأفريقية والأوروبية، وهى علاقة ذات أثر تكوينى على طرفيها.[٣٥]

وهناك افتراض ضمنى لدى الجميع، سواء أكد النقاد الخصوصية الإثنية للموروث الأدبى الأفريقى الأمريكى أو كشفوا فيه جدلية العلاقة بين البيض والسود والتى أنتجت الهوية الأمريكية، وهو افتراض يرى أنه من الممكن تفسير الأدب الأسود فى نطاق الحدود القومية لأمريكا. و فى كتابه **الأطلنطى الأسود** يعارض بول جيلروى هذا المنظور و"الاتجاه القومى الثقافى الشعبوى الواضح فى إنتاج عدد من الباحثين الأفارقة الأمريكيين.[٣٦] وفى فحصه لسير العبيد وكتابات ديبوا ورايت وموريسون جنبًا إلى جنب مع القوالب الموسيقية السوداء، يتتبع جيلروى، بدلا من ذلك، شبكة من العلاقات والتبادلات فى الشتات [توزع السود المقتلعين أصلا من إفريقيا]، تعبر الأطلسى بين أفريقيا وجزر الكاريبى وأمريكا وأوروبا، ودعواه أن الإنتاج الأدبى الأسود هو فى أساسه عابر للأوطان. ويضع جيلروى فى مقابل الدولة القومية الحديثة ذات الحدود الثابتة صورة نقيضة تقوضها، وهى صورة السفينة المتحركة. وتنبه قراءاته إلى تيمات السفر والمنفى والاقتلاع والهجرة فى حياة وأعمال الكتاب والقادة السياسيين الأفارقة الأمريكيين. ويمكن أن نرى ذلك التصور الذى طرحه اجيلروى مجسدا فى أعمال أدبية مثل **بانجو** *Banjo* (1929)، و *Banana Bottom* (1933) لمكاى الذى كان من أصول جامايكية [ويقيم فى الولايات المتحدة]. ومؤخرا جعلت جامايكا كينكيد، وهى روائية وكاتبة قصة قصيرة مولودة فى أنتيجوا، من الهجرة وتواريخ الكاريبى وثقافاته المركبة وتجارب الأفارقة الكاريبيين فى أمريكا موضوعًا لنصّها.

وإذا ما وضعنا فى الحسبان الحوار الدائر بين الباحثين السود فى قضايا النوع والنصيَّة وعلاقة الكتابة السوداء فى أمريكا بالموروث الأدبى المعتمد قوميًا وفى الشتات، يبدو لنا أن أى تاريخ للادب الأفريقى الأمريكى يبقى تاريخًا مؤقتًا بالضروة. إلا أنه بإمكاننا، على سبيل المحاولة، أن نقدم خلاصة أولّية: رغم ما فى فكرة الدعاية من تكبيل وتحديد إلا أنها

---

٣٥ Wonham, `Introduction`, *Criticism and the Color Line*, pp. 6-14

٣٦ Gilroy, *The Black Atlantic*, p. 15.

تطرح هنا خصوصية تراث نشأ فى مواجهة العبودية، وتمثيل السود بصور عنصرية مشوّهة واضطلع دومًا وبشكل متسق تعلنبمعارضة شتى أنواع للقهر العنصرى فى أمريكا وفى سواها. ليست الكتابة السوداء سياسية فى مضمونها فحسب، بل هى سياسية فى مسعى كتابها للرد باستخدام أشكالٍ "أدبية" متنوعة واستلهام التراث الشفهى والموسيقى. ومن هنا يصبح التفاعل الديناميكى بين الالتزام السياسى والتجريب الفنى (التزام ديبوا بالفن بوصفه دعاية، ومحاولة موريسون تطوير "طريقة للكتابة تفصح بحسم عن انتمائها للسود" الملمح المكوّن والأساس فى للتراث الأدبى الأفريقى الأمريكى.

النقد الأنثروبولوجى

بريان كوتس
ترجمة: فاتن مرسى

يشير النقد الأنثروبولوجى، بوجه عام، لشكل من أشكال النقد الذى يهتم بوضع إنتاج ونشر وتلقى الأدب فى إطار منظومة الأعراف والممارسات الثقافية للمجتمعات الإنسانية. بيد أن هذا التوجه قد أصبح محل شك متزايد فى القرن العشرين، وذلك بسبب تعالى الأصوات التى تنتقد فكرة الذات المركزية وفكرة ثبات الحقل المعرفى. فلقد أشار أحد النقاد إلى "تاريخ تواطؤ هذا النقد بأشكاله المختلفة مع العنصرية والعبودية... واستعداده لتسهيل سيطرة الاستعمار على الشعوب".[١] فيما ذهب ناقد آخر إلى أنه كلما تم التركيز على شيء، يحدث إقصاءًا لشىء آخر؛ فلا يوجد أى منهج لتفسير العلاقة بين الثقافات يمكن وصفه بأنه بريء سياسيًا".[٢] لقد شغلت هذه القضايا بعض المفكرين البارزين من أمثال جون بول سارتر، وكلود ليفى شتراوس وإدوارد سعيد وجاك دريدا. ويرى البعض أن علم الأنثروبولوجيا يحتل موقعا متميزًا يتيح لمبادئ الثقافة الغربية السائدة والتى تشمل النظام الأبوى والإمبريالى، فحص وتصنيف ثقافات الشرق والعالم الثالث والشعوب "الملونة"، والنساء وذوى الميول الجنسية المغايرة، بل ويمكّنها من التحكّم فيها. من ثمة، فإن هذا الفرع من الدراسات يبدو وكأنه يكرِّس لثنائية الذات/ الآخر ومركزية الكلمة والتى تعتبر مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الغربية. وسوف نقوم بمناقشة هذه الأمور بشيء من التفصيل لاحقا. لكننى أود فى البداية أن أقدم نبذة وجيزة عن علاقة علم الأنثروبولوجيا بالنقد الأدبى خلال هذا القرن [العشرين].

---

(١) Robert Young, Torn Halves: *Political Conflict in Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p.107

(٢) James Clifford, 'Traveling Cultures, in L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler (eds.). *Cultural Studies* (London: Routledge, 1992), p. 97

برز النقد الأنثروبولوجى فى السنوات الأولى من القرن العشرين وكانت البداية عندما اختارت مدرسة كامبردج الكلاسيكية للأنثروبولوجيا رائعة سير جيمس فريزر Sir James Frazer **الغصن الذهبى** *The Golden Bough* لتطبيق منهجه على دراسة الدراما الإغريقية. وكانت هذه المجموعة غير المترابطة من الكتاب والباحثين، والذين عرفوا "بالمجموعة الطقسية"، تضم كلاً من جين هاريسون Jane Harrison، إف. إم. كورنفورد F. M. Cornford، أ. ب. كوك A. B. Cook وجيلبرت مَرى Gilbert Murray. ولقد توصلت نتائج المجموعة إلى احتواء الدراما الإغريقية على عناصر من الأسطورة والطقس ما قبل التاريخى. ومن هنا بدأ النظر إلى الدراما الكلاسيكية على أنها شكل من أشكال السرد النازح من زمن سابق،* يرجع تاريخه إلى الأشكال الوثنية والطقسية القديمة.

وكان لاهتمام الحداثيين بالبناء الأسطورى للأدب أثره فى تعزيز هذه المدرسة النقدية. فنجد على سبيل المثال، كتاب من أمثال جيمس جويس وت. س. إليوت يضمّنون أعمالهم موضوعات أسطورية، وذلك كما أشار إليوت فى تقديمه لكتاب **أوليس**، بغرض توضيح: "أن الأدب الحديث يخلق توازيًا مستمرًا بين المعاصرة والأصالة".[٣] فيما أدت بعض الاتجاهات الأخرى إلى تبنى أشكال ثقافية غريبة أو قبلية مثل تبنى بيكاسو مثلا، الأقنعة الإفريقية، أو محاولة باوند إنعاش التراث الشعرى الأوروبى عن طريق استخدام الكتابة الصينية. هذه مجرد أمثلة للبحث عن "الأصالة" التى تتجلى فى الأعمال الجمالية الحداثية. لقد اعترف إليوت بتأثير **الغصن الذهبى** *The Golden Bough* وكتاب جيسى وستون Jessie Weston **من الطقسى إلى الرومانسى** *From Ritual to Romance* على قصيدته الأرض اليباب *The Waste Land* معتبرا أنهما مصادر لقصيدته. أما استخدامه لمسرحية **العاصفة** *The Tempest* كطقس من طقوس البعث فى عمله، فيذكرنا بقوة باستخدام كولن ستيل Colin Still لأعمال فريزر كمصدر من مصادر مسرحية **الفكرة الخالدة** *The Timeless Theme*. ومن ناحية أخرى، نجد أن العديد من الكتاب من أمثال ييتس ود. هـ. لورانس يعتمد على

---

(٣) T.S. Eliot, '*Ulysses*, Order and Myth', *The Dial* 75 (1923), p. 483.

مصادر متنوعة من الكتابات السردية الأسطورية سواء الغربية منها أو الشرقية، وذلك لتعزيز تفسيراتهم التاريخية والسَيْكولوجية لتركيبيّة الوعى وتعقيد العلاقات الإنسانية، كما استمدوا من هذه المصادر صورًا رمزية تفى بحاجاتهم. ولقد كان لهذه القضايا حضورها القوى فى سنوات الصراع المحتدم أثناء الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية وانتفاضة عيد الفصح [فى أيرلندا]. ففى مجال تناوله لمقال إليوت عن جويس، يقوم بيتر كولينز Peter Collins بطرح عدة أسباب لاهتمام الحداثيين بالأسطورة: "أولاً: إن الاتجاه الحداثى يتسم بالفوضوية والعشوائية. ثانيًا: يمكن اللجوء إلى عنصر "خارجي"، لا يكون "التاريخ" بل ويكون غريبًا على الحداثة وذلك لإضفاء التماسك على النص الأدبى، وثالثًا: إن اكتشاف جويس لذلك الاستخدام للأسطورة كان بمثابة الإجهاز على الرواية إلى الأبد".[٤] إن اتخاذ الشكل الأسطورى كصيغة صارمة فى الكتابة الحداثية كان يعد بمثابة الطريق القصير إلى التراث الكلاسيكى، وهو التراث الذى اعتبره الكثير من الفنانين الحداثيين العصر الذهبى للإبداع الفنى.

ولعل ما يثير الاهتمام فى هذه العودة إلى المصادر البدائية هو التناقض الظاهرى بين الموقف الأنثروبولوجى و"النقد التطبيقي"، ذلك النقد الذى كان ينظر إليه آنذاك على أنه النقد التقليدى، بتأكيده على أهمية "القراءة الدقيقة" للنصوص. بيد أن التحليل التاريخى وتناول بعض الأمور التى قد تبدو أمورًا على هامش النص، كانت تمارس على نطاق أوسع رغم ما كان يدّعيه نقاد كامبردج من تبنيهم لأساليب القراءة الدقيقة للنصوص. فبالرغم أن مجلة **سكروتينى** *Scrutiny* وهى مجلة كامبردج للأدب الإنجليزى – كانت تعرف بتوجهاتها المحافظة عمومًا، إلا أن جهود النقاد الجادين من أمثال ف. ر. ليفيز F.R. Leavis وآى. آ. ريتشارد I. A. Richards ووليام إمبسون William Empson قد ساهمت فى خلق نقاش جاد حول الإطار الاجتماعى للآداب والفنون. وفى هذا السياق يمكننا أيضًا ذكر أحد أبرز خصائص ريتشاردز العلمية وهى الاهتمام بسيكولوجية النمو. من هنا يمكننا القول إن الطبيعة شبه العلمية لأبحاث

---

(٤) Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide* (Basingstoke: Macmillan, 1995), p. 225.

مجموعة كامبردج الطقسية قد أضفت جاذبية على كتاباتهم وجعلتها تبدو وكأنها نسق فكـرى متماسك وهو ما كان رجال كامبردج هؤلاء فى أمس الحاجة إليه، من هنا أصبحت الأسطورة عنصرًا معترفًا به ضمن عناصر المنظومة الجديدة للأدب.

وبالرغم من أن الحداثة بشكل عام كانت تعد نقطة انطلاق جديدة، بحيث أنها اعتبرت استجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى القرن التاسع عشر وبدايــة القــرن العشرين، فإن البعد الأنثروبولوجى يربط هذه النزعة بمحاولات التعبير عن العقــل المبــدع والنقدى التى تنتمى إلى زمن أبعد. وبناء على ذلك فإن الاعتقاد بأن النقد الأدبى هو ممارســة متخصصة وتقنية لا يتعدى كونه قولاً نظريًا أكثر منه ممارسة فعلية.

ولقد اتسم "النقد"، كمجال متخصص للدراسة فى بداية القرن الثامن عــشر – وكــان يعتبر تخصصًا أكاديميًا وليدًا آنذاك – بالانتقائية وتعدد المصادر. ولعل توصية الكسندر بوب Alexander Pope الرامية إلى معرفة كل ما يتصل بالكاتب كانت تعد من الأمور البديهيــة فى النقد الأدبى فى تلك الفترة:

> [أن يلم القارئ بكل]... القصص والموضوعات والهدف من كتابة كل صفحة، وكذلك العقيدة والبلد الذى ينتمى إليهما نابغة عصره...(٥)

وكما أشار الناقد رينيه ويليك René Wellek فى عمله الرائد حول الموضوع: "لــم يكن أكثر شيوعًا فى القرن الثامن عشر من الإصرار على دراسة بيئة الــشاعر، والتفاعــل الإيجابى مع أفكاره وظروف إنتاجه الفكري".(٦)

ونلاحظ أن رينيه ويليك قد اقتبس من جونسون Johnson ولوث Lowth ووارتــون Warton وجيبون Gibbon وأيضًا تمبل Temple فى مجال حديثه عن هذا الموضوع؛ بل إنه يشير إلى أن روبرت وود Robert Wood "قد قام بالفعل بالسفر إلى بلاد هوميروس...

---

(٥) Alexander Pope, *Essay on Criticism*, in William K. Wimsatt (ed.), *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose* (New York: Rinehart, 1995), I. 120-121, p. 66.

(٦) René Wellek, *The Rise of English Literary History* (New York: MacGraw-Hill, 1966), p. 52.

وأنه درسها بشكل دقيق حتى يتحقق من كل التفاصيل التى تناولها".(٧) وبرغم أن هذا البحث عن الأساس الإمبريقى للتمثيل الأدبى، وهو الذى كان يعتمد بدوره على الاهتمام ببعض الخصائص كالمناخ والبيئة الطبيعية والثقافة وكان يبدو وكأنه يشذ عن الخط الرئيسى للنقد الأدبى فى القرن العشرين، فإن هناك عدة نقاط ترتبط بمبادئ هذا الاتجاه النقدى تم وضعها فى خدمة الدراسات الأدبية الحديثة التى تقوم على أسس فلسفية. فعندما تناول تيرى إيجلتون Terry Eagleton، على سبيل المثال، موضوع الفكر النقدى فى القرن الثامن عشر، نجد أنه أكد على وجود "الحس الأخلاقى الإنساني" فى الدراسات النقدية الأولى جنبًا إلى جنب مع عمق الخطاب النقدى. يقول إيجلتون: "إن دراسة النصوص الأدبية [فى تلك الفترة] كانت تعتبر لحظة هامشية نسبيا فى إطار اهتمام أوسع بالكشف عن علاقات السادة بالخدم، وقواعد السلوك النبيل، ووضع النساء والعلاقات الأسرية، ونقاء اللغة الإنجليزية، وطبيعة الحب فى العلاقات الزوجية، وسيكولوجية المشاعر وحتى أحكام الزينة".(٨)

ولقد أنتجت أسطورة الارتقاء [البشري] – التى كانت حافزًا للاتجاهات التنويرية – بعض المؤلفات أمثال مؤلف برسى Percy **ذخائر الشعر الإنجليزى القديم** *Reliques of Ancient English Poetry (1765)*، وكان هدفها "الوقوف على مستويات لغتنا [الإنجليزية]، وتوضيح تطور الأفكار العامة، وعرض العادات والتقاليد الغريبة فى العصور السابقة أو إلقاء الضوء على الشعراء الكلاسيكيين القدامي".(٩) ولقد سعى برسى، من خلال ترتيب مؤلفه ترتيبًا تاريخيا تعاقبيا، إلى توضيح الفرق بين الملحمة الشعبية الأصيلة والأشكال الحديثة التى تحاكيها. وباسترجاع الأحداث، نجد أنه من المفارقات أن اثنين من أكثر المجلدات "الموثوق بها"، عن الشعر القديم قد كتبت من قبل توماس تشترتون Thomas Chatterton وجيمس ماكفرسون James MacPherson، وهم من أشهر "المحتالين" فى زمانهما. وفى هذا السياق يهمنا الإشارة إلى مقال جاك دريدا "البنية والعلامة واللعب فى

(٧) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٨) Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From 'The Spectator' to Poststructuralism* (London: Verso, 1985), p. 18

(٩) Wellek, *Rise of English Literary History*, pp. 143-144.

خطاب العلوم الإنسانية" Structure, Sign and play in the Discourse of the Human Sciences " والذى يقوم فيه بتحليل محاولات ليفى شتراوس لتفضيل الطبيعة على الثقافة. فما يعتبره ليفى شتراوس فضيحة (زنا المحارم باعتباره من المحرمات الثقافية رغم كونه ظاهرة عالمية)، يراه دريدا نتيجة حتمية لوجود نظام قائم على الازدواجية. فبالنسبة لدريدا، توجد الفضيحة فحسب "فى ظل نظام مفاهيمى يعتقد بوجود فارق بين الطبيعة والثقافة".(١٠)

ولقد شهد القرن التاسع عشر عدة محاولات لتثبيت حقل النقد الأدبى بوضعه على أرض أكثر صلابة. ولعلنا نذكر على سبيل المثال، نموذج إيبوليت تين Hippolyte Taine الذى أولى اهتمامًا بالتجربة الإنسانية والثقافية وعلاقتها بالنقد الأدبى. فلقد اشتمل تصنيفه للإنتاج الأدبى على تلك "القوى التى تنشأ من الميراث العرقى... [وعلي] البيئة الطبيعية والاجتماعية السياسية... [و] اللحظة التاريخية التى ظهر فيها العمل الأدبى إلى الوجود أو التى ظهر فيها كاتب معين".(١١)

وتبدو هذه الصيغة وكأنها تخلط المفاهيم العامة بالمفاهيم الخاصة فى العمل الأدبى، ولكنها فى واقع الأمر تعمل كنوع من الخطاب الشارح الذى يفترض أن تصنيف الأعمال حسب سياقاتها سيكون من شأنه تفسير العمل الأدبى وتدجينه قياسا على مجموعة من المعايير الإنسانية والأعراف الثقافية. فالافتراض المتضمن غير المفصح عنه هنا هو أن هناك رواية أساس قادرة على تفسير الممارسات الثقافية ولكنها تقف خارج نطاق إنتاج الثقافة نفسه. ولقد لازم هذا الافتراض النقد الأدبى حتى يومنا هذا. ولعل مقولة جاك دريدا التى طالما أسيء فهمها "لا يوجد شيء خارج النص" والتى قالها فى سياق تعليقه على روسو، هى محاولة لإنصاف هذه المقولة البديهية، بحيث تشير إلى التضافر والتشابك المستمر بين المفاهيم التى

---

(١٠) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 283.

(١١) Paul Harvey and J. E. Heseltine, *The Oxford Companion to French Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1969), p. 694.

تسعى إلى تقييم الصفات والقدرات وأشكال التعبير الإنسانية وأنساق خطاب تصدر عن رؤية خاصة للعالم.(١٢)

ويشير دريدا إلى الاهتمام الخاص الذى يوليه روسو للكلام والشعر والموسيقى والرسم كأساليب تلقائية يعبر بها الإنسان عن نفسه ولكنه يعترض على رؤية روسو الإشكالية حيث "الانسجام هو أساس الموسيقى".(١٣) واللون ضرورى للرسم، والكتابة هى جوهر شفرات الكلام.

وفى بريطانيا، ذهب ماثيو أرنولد Mathew Arnold (1822-1888) إلى أن الثقافة، فى أساسها، قوة أخلاقية وتربوية. يكتب أرنولد (١٨٦٩):

> هناك وجهة نظر تقول إن حب جيراننا، والدافع إلى العمل ومساعدة الآخرين، وفعل الخير، والرغبة فى محو الفعل الإنسانى الخاطئ، والتغلب على الفوضى الإنسانية بل والتقليل من البؤس الإنسانى، والرغبة النبيلة فى أن نترك العالم وهو أكثر سعادة وأفضل مما كان عليه، وكلها دوافع اجتماعية، تشكل جزءًا من الثقافة، وهو الجزء الأساسى والأكثر أهمية.(١٤)

ومن ثم، فإن أرنولد يؤكد هنا على إدراج الثقافة داخل المنظومة الاجتماعية عن طريق تأثيرها فى القراء أو المشاهدين. وتأسيسًا على هذا، تصبح الثقافة شاهدة على قدرة المجتمع على إعادة تشكيل ذاته. إن قدرة الطبقات المتعلمة على التخيل تعكس (كما أنها تجعل من الممكن) تغيير المجتمع إلى الأفضل أخلاقيا؛ إن الفنانين والمعلمين (والفرق بينهما غير واضح عند أرنولد) هم الفئات المنوط بها إحداث رؤية طوباوية لدى الجمهور، حيث "تتجلى سمات الثقافة الأخلاقية والاجتماعية والخيِّرة أيضا فى أبهى صورها".(١٥) ويمكن وضع

---

(١٢) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Hohns Hopkins University Press, 1982), p. 158.

(١٣) المرجع السابق، ص ١٠٤.

(١٤) Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869), ed. J. Dover Wilson (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), p. 44

(١٥) المرجع السابق، ص ٤٦.

دراسة تين "للقوي" التى تؤثر فى الإنتاج الأدبى جنبًا إلى جنب مع اهتمام أرنولد بمسألة التلّقى الثقافى، فكلا الكاتبين يسعيان لتقديم معنى شامل ومتماسك يكون صالحا لكل أنـواع الإنتـاج الثقافى. وهذا النتاج، بدوره، يقوم على مجموعة من القيم تشمل التقاليد والأعراف، والنفـوذ التعليمى، والقوة الأخلاقية.

وفى عام 1957، ظهر كتاب الناقد الأدبى الكندى نورثروب فراى Northrop Frye **تشريح النقد** *Anatomy of Criticism* وهو عمل يجمع بين نقد أرنولد القائم على النزعـة الأخلاقية من ناحية، والبصيرة المتمثلة فى التأملات النقدية لمجموعة كامبردج الطقسية مـن ناحية أخرى. إن مجرد وجود عمل فراى بتركيزه على "القراءة الدقيقة والمتعمقة" للنصوص قد ساهم فى جعل هذا العمل من كلاسيكيات القرن العشرين و"من روائـع النظريـة النقديـة الحديثة".[١٦] يقوم نظام فراى على تطبيق دورة الفصول على الأصناف الأربعة للسرد وهـى الكوميديا، وقصة البطولة الخيالية romance، والتراجيديا، والمفارقة الساخرة. علاوة علـى ذلك فإن هذه الأجناس الأدبية تعتمد على نماذج رئيسية يتعلق أحـدهما بالعزلـة (النمـوذج المأسوي) والآخر بالاندماج (النموذج الكوميدي). وفى الأدب الغربى تشكل عناصر الـسرد ومضمونه، الأرضية التى يتحرك عليها البطل الذى يتحول تباعًا من بطل أسطورى إلى بطل رومانسى فتراجيدى ثم كوميدى ليصل أخيرًا إلى بطل المفارقة الساخرة؛ ويعتبر فراى هـذا البطل "الساخر" (كأبطال جويس وكافكا على سبيل المثال) المسئول عن تجديد الدورة: "تنطلق السخرية من النظرة الواقعية وملاحظة الأشياء ثم تتحرك بعيدًا عن العواطف تدريجيا نحـو الأسطورة والخطوط المظلمة لطقوس التضحية وهنا تعاود الآلهة المـشرفة علـى المـوت الظهور مرة أخرى.[١٧]

وكما يشير هذا العرض الموجز، فإن مشروع فراى هو التنظير للخيال الأدبى فيـرى فيه النماذج الأسطورية الأصلية والذاكرة الجماعية التى تتأرجح بين التـوق الـشديد لمدينـة

---

(١٦) Vincent Leitch, *American Literary Criticism From the Thirties to the Eighties* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 136.

(١٧) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (New York: Atheneum/ Princeton University Press, 1957), p.42.

فاضلة والخوف من نقيضها أى العيش فى بلاء. إن التوزع بين الأدب والأسطورة هو من أسباب عدم ربط نظرية فراى بالقضايا الاجتماعية التى كثيرًا ما تثيرها كتاباته النقدية. وتعكس دراسة مارى دوجلاس Mary Douglas والتى تعد هجوما على الأساطير الاجتماعية والطقسية التى تتمحور حول موضوع الطهارة والدنس، وعيًا بهذا الفصل بين النقد والموضوعات الاجتماعية. تقول مارى دوجلاس: "إن الأسطورة تتعالى على ضرورات الحياة الاجتماعية وتعترض سبيلها. فالأسطورة قادرة على تقديم الصورة ونقيضها".[١٨] أما فراى فيؤكد على "تتابع السياقات والعلاقات التى ينشأ فيها العمل الأدبى ككل".[١٩]

أثارت الرؤية المنظّمة للمجتمع الإنسانى التى طرحها فراى فى تشريح النقد تعليقات عديدة، منها تعليق إيجلتون الذى يلخص موقف فراى على النحو التالي: "ينتمى فراى لنفس التيار الليبرالى والإنسانى الذى ينتمى إليه أرنولد، فهو يعبر عن رغبته فى أن يرى 'مجتمعا حرًا ولا طبقيًا ومتمدنًا'". ولعل فكرة المجتمع اللاطبقى، كما عبر عنها أرنولد من قبل، نابعة من قيم الطبقة الوسطى الليبرالية التى ينتمى إليها.[٢٠] إن مثل هذا النقد يساعدنا على فهم آراء فراى المعقدة عن وظيفة النقد. وبرغم أن مشروع فراى الموسوعى الشامل ينم عن نسق لدراسة النصوص يمكن وصفه برواية شارحة تتيح الضبط والتحكّم meta narrative of control، فإن هناك علاقة وثيقة بين "نسق" فراى وروايات التحرر المستوحاة من التجربة المعاصرة بما فيها من تغيرات شهدها القرن العشرين على صعيد الحراك الاجتماعى وبنية العمل ونظم التعليم. وكذلك يلتقى فراى بكل من ماركس وفرويد – وهما من الأقطاب فى هذا المجال– على أرضية ما قدماه حول أشكال التعبير الأسطورى التى يستخدمها الإنسان فى التعبير عن موقفه تجاه الثقافة التى أنتجها.[٢١]

---

(١٨) Mary Douglas, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), p. 289.

(١٩) Frye, *Anatomy*, p. 73.

(٢٠) Terry Eagleton, *Literary Theory*, 2nd edn. (Oxford: Blackwell, 1996), pp. 81-82.

٢١ Northrop Frye, *The Stubborn Structure* (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 54.

أما فيما يخص المناهج النقدية فى القرن العشرين، فتكمن إحدى إنجازات فراى الكبرى فى مقاومته المستمرة للإغواء المضلل الذى يمارسه أصحاب النقد الجديد New Criticism حين يعدون بتقديم منهج أدبى متمكن، تقنياته مضمونة النتائج. لقد سعى فراى دائمًا من أجل الحفاظ على العلاقة بين البنية الاجتماعية والأعمال الأدبية، وعمل على تطوير هذه العلاقة: "هناك على الدوام عنصران للنقد، الأول يتعلق ببنية الأدب أما الثانى فيتجه إلى الظواهر الثقافية التى تتألف منها البيئة الاجتماعية التى ينشأ فيها الأدب".[٢٢]

ويمكننا القول إن منهج فراى قد تم تبنيه سريعًا داخل اتجاهات النقد الأدبى البنيوى فى النظريات الأدبية الأوروبية الحديثة. ولقد انتعش هذا المنهج التحليلى المستمد من النزعة الشكلية الروسية وعلم اللغة البنيوى عند فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure، وذلك نتيجة للإسهامات التى قدمها كلود ليفى شتراوس Claude Levi Strauss فى مجال الأنثروبولوجيا إبان الحرب العالمية الأولى. ويسعى ليفى شتراوس إلى توضيح أن نظام أو نسق اللغة، كما هو الحال فى أنساق العلامات الأخرى، يكشف عن بنية الثقافة بمعنى أن نسق اللغة يعد نموذجا يمكن تطبيقه على أشكال عديدة من الأنساق الإنسانية بما فيها أنساق المأكل والأزياء. وتقوم بنية هذا النسق، مثله مثل بنية اللغة، على أساس مجموعة من القواعد والاستخدامات التى تسعى إلى تثقيف أو تهذيب ما هو طبيعى وصولاً إلى إنتاج معانٍ "إنسانية". وفى هذا السياق ينظر إلى اللغة على أنها تمثل "النموذج الأصلى للظاهرة الثقافية وهى ما يميز الإنسان عن الحيوان - فى الوقت نفسه الذى يمثل نسق اللغة الظاهرة التى تبنى عليها جميع أشكال الممارسات الإنسانية والاجتماعية".[٢٣] ولقد سعى أصحاب المناهج البنيوية إلى تحديد "الشفرات" التى يتم من خلالها قراءة الأدب؛ فعوضًا عن "القراءة الدقيقة" للنصوص، أصبحت وظيفة النقد هى ربط عمليات القراءة والكتابة "بالأساطير" (هو ما طرحه بارت)، أو ربطه بالنماذج الرئيسية (وهو ما قدمه جريما). من هنا نجد أن مصطلح "الأدب"

---

٢٢ Northrop Frye, *The Critical Path* (Bloomington: Indiana University Press, 1970), p. 54.

٢٣ Quoted in Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (London: Routledge, 1992), p. 33.

الذى كان محمّلاً بالقيمة قد استبدل به المصطلح الأكثر موضوعية وهو "الكتابة" écriture فى جماليات الثقافة التى تبنتها هذه المجموعة من المفكرين الفرنسيين غالبًا.

إن الأربعين عاما الأخيرة من عمر النقد الأنثروبولوجى مدينة بالفضل للتحول المزلزل الذى حدث فى النظرية الأدبية نتيجة ظهور نظريات مابعد البنيوية وخاصة مابعد الكولونيالية. ففى مجموعته **تفسير الثقافات** *The Interpretation of Cultures* يستخدم كليفورد جيرتز Clifford Geertz مصطلح الوصف الكثيف thick description (وهو ذات المصطلح الذى نحته جيلبرت رايل Gilbert Ryle) بوصفه طريقة فعالة للتعبير عن نموذج جديد للأنثروبولوجيا.[٢٤] ويسعى هذا المفهوم إلى تحديد "أوجه التعدد فى البنيات المعرفية المعقدة والتى تتواجد بشكل متراكم ومتضافر مع بعضها البعض، والتى تظهر بشكل غير مألوف، وغير منتظم بل وغامض أيضًا".[٢٥] ويرى جيرتز أن السلوك الإنسانى يمثل نظاما أو نسقا "كثيفا" يمكن استيعابه فقط عن طريق التفاعل الخيالى مع السياقات الثقافية التى أفرزت مثل هذا السلوك. وعلى هذا فإن الأدوات التى يستخدمها الأنثروبولوجى والتى تمكنه من الملاحظة الدقيقة، تشمل الحساسية الخاصة تجاه اللغة والأشياء المرئية التى تتسم بها الممارسات الفنية"... " وكما هو الحال فى فن التصوير، يستحيل رسم خط فاصل بين صيغة التمثيل والمضمون أو موضوع التحليل الثقافي".[٢٦]

ويقوم موقف جيرتز وهو موقف متجذر فى علم السيميوطيقا الذى ظهر فى الستينيات من القرن العشرين، على خلخلة العلاقة بين الذات والموضوع وهى العلاقة التى شكلت مبدأ أساسيًا من مبادئ الدراسات الأنثروبولوجية، فى حين يؤسس الموقف ذاته لذلك التحول فى هذه الدراسات صوب نظرية الخطاب فى العلوم الإنسانية الشائعة هذه الأيام. ونجد أن الناقد الأدبى إدوارد سعيد، يضطلع بمهمة التشكيك فى الأسس التى قام عليها النقد الأنثروبولوجى وذلك عبر سلسلة من النصوص المتميزة. فلقد ذهب سعيد إلى أن دراسة الممارسات الثقافية

---

٢٤ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Harpercollins, 1973).

٢٥ المرجع السابق، ص ١٠.

٢٦ المرجع السابق، ص ١٦.

تتأثر بالضرورة بثنائية التشابه/ الاختلاف، والتى تنتج بدورها قيما ثقافية تكرس لثنائيات أخرى للذات/ الآخر، والرجل/ المرأة، والشرق/ الغرب والحضاري/ البدائى.

ومن الإسهامات النسائية فى هذا الموضوع، نذكر على سبيل المثال شيرى ب. أورتنر Sherry B. Ortner التى قامت بتطبيق ثنائية الطبيعة والثقافة على الثنائيات المتعلقة بالمهارات المنزلية والمهارات العامة، والفكر الملموس والمجرد. من هنا يرى البعض أن قهر المرأة مصدره القناعة بالاختلاف البيولوجى بين الجنسين، مما يتسبب فى تقييد المرأة فى إطار المنزل وبنيته التابعة، واختزال وجودها فى وظيفة الأمومة ويجعلها تبدو "مرتبطة بشكل مباشر وعميق بالطبيعة".[٢٧] أما كتاب كلود ليفى شتراوس **أبنية القرابة الأولية** *The Elementary Structures of Kinship* فيناقش فيه موضوع زنا المحارم. ولقد اعتبر البعض أن هذا الكتاب يعمل على تكريس ثنائية الهيمنة/ الاستسلام فيما يخص تقسيم الأدوار بين الجنسين حيث يربط شتراوس فى نظريته عن "تبادل النساء" فى العصور البدائية بين هذه الأدوار وأصول الثقافة. وتقوم جيل روبين Gayle Rubin بفضح التحيز للرجل sexism المتأصل فى الممارسات الثقافية وترى فى تعبير "تبادل النساء" صياغة مختصرة للعلاقات الاجتماعية القائمة على نظام القرابة حيث للرجال حقوق فى النساء من الأقارب وحيث تحرم النساء من الحقوق نفسها، فلا حق لهن فى أنفسهن ولا فى الأقارب من الرجال.[٢٨]

ولقد أثرت هذه القضايا المتعلقة بالعرق والجنس والأدوار الاجتماعية على مصداقية علم الأنثروبولوجيا كحقل دراسى. وعمقت "الحروب النظرية" فى الدراسات الإنجليزية السؤال حول مشروعية هذا العلم، وساعد على ذلك انتشار نظريات مابعد البنيوية وتطورها وطرق التعبير عنها. وكان دعاة التنوير قد أقروا بوجود ذات مركزية ثابتة، لها هدف محدد، بل وعقلانى من حيث علاقات الإنسان وطرق التعبير عن نفسه داخل إطار معرفى ثابت.

---

٢٧ Sherry B. Ortner, 'Is female to Male as Nature is to Culture?', in M.Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society* (Stanford: Stanford University Press, 1974), p. 184.

٢٨ Gayle Rubin, 'The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex', in R.N. Reiter (ed.), *Toward on Anthropology of Women* (New York and London: Monthly Review Press, 1975), p. 177.

ولقد حاولت دراسات مابعد البنيوية تجاوز هذه المزاعم المبنية على الثنائيات بتبنيها القضايا الأكثر تعقيدا ومنها قضية الدلالة وقضية احتياجات الجماعات المختلفة للتأويل على طريقتها. ومن ناحية أخرى اتسمت دراسات مابعد الكولونيالية بموقفها الأكثر صرامة من قضايا التمثيل واللغة بسعيها لإقرار الاختلاف وتقديم سياقات نظرية وأدوات تتيح تناول كتابات المثقفين الغربيين وتحليلها تحليلاً نقديًا.

ولقد كان من أوائل نماذج النقد "التدخلي" interventionist والذى يقدم قراءة أنثروبولوجية تكشف أثر العناصر الأيديولوجية فى تحديد المعنى، مقالة نشرها [الروائى النيجيري] شينوا أتشيبى Chinua Achebe عام ١٩٧٧ تناول فيها رواية قلب الظلام لكونراد. يرى أتشيبى أن الرواية مشبعة بالعنصرية، كما يرى فى تمثيلها المشوّه لأفريقيا نموذجًا دالاً على النظرة الأوروبية المتحيِّزة. ولقد اكتسب نقد أتشيبى قيمة خاصة نظرًا لأهمية نص كونراد ومكانته فى الثقافة الإنجليزية:

> هناك أفريقيا كموقع للحدث وخلفية لا مكان فيها للأفريقى كعنصر إنسانى فاعل. وهناك أفريقيا كساحة معركة ميتافيزيقية خالية من أى وجود إنسانى يمكن التعرف عليه؛ ساحة يدخلها الأوروبى معرِّضًا نفسه للهلاك. أى غطرسة وقحة وشاذة تلك التى تختزل أفريقيا إلى مجرد دعامة تساعد على تقديم الانهيار العقلى لرجل أوروبى تافه.[٢٩]

نلحظ هنا (سواء كانت الملاحظة إيجابية أو سلبية) أن أتشيبى يفترض، وهو ما لم يعد رائجًا، أن النصوص الأدبية هى وثائق تاريخية، بمعنى أن الجمالى ليس معيارًا بل جسر للعبور إلى المضامين الأخلاقية لسياسات النص. صحيح أن قراءته تشير إلى البنية الاستعارية للنص من حيث تراكم الأصوات داخل السرد، والأسلوب الحداثى فى تكثيف استخدام الوسائل السردية ولكنه يرفض أن يتجاهل أمورًا إنسانية ملحة. من هذه الزاوية، يمكن اعتبار هذا المقال مبشِّرًا بموقف فلسفى أصبح له أهمية أساسية فى المناظرات النقدية مؤخرًا. ففى مجال

---

٢٩ Chinua Achebe, *Hopes and Impediments* (Oxford: Heinemann International, 1988), p.8.

تناوله لكتاب هيليس ميلر Hillis Miller **أخلاقيــات القــراءة** *The Ethics of Reading*، يقوم كرستوفر نوريس Christopher Norris بعمل ملخص قوى ومقنع لفكرة ارتباط الأدب بأهداف الأفراد وميولهم واهتماماتهم: "من الخطأ النظر إلى الأدب على أنه مجال منفـصل، كأنه معفى من أى اعتبارات تتعلق بأشكال الخطاب العادية لقول الحقيقة أو مترتبــات فعــل الكلام. إن مثل هذه الأفكار... تولِّد موقفًا يصل إلى حد شعور زائف بالأمان الوجودى لهــذا الأدب المصون داخل سياجه الجمالى المنفصل عن العالم".(٣٠)

وبذلك تتضح العلاقة بين هذه النظرة العامة للأدب ومعناه والمفهوم السائد فى القــرن الثامن عشر الذى يرى فى الأدب منتجًا مصنوعًا من عناصر مستمدة من الحياة الاجتماعية. وإذا نظرنا إلى تطور هذه الفكرة، فسوف نجد أننا بصدد مرحلة يصبح فيها مصطلح "الأدب" جزءًا من الإطار الأكبر للثقافة. ولقد كان لهذه العملية أثرها فى إدماج الدراسات الأدبية ضمن حقل الدراسات الثقافية فى المؤسسات الأكاديمية.

من هنا يمكن القول إن الدراســات الثقافيــة قــد فتحــت المجــال أمــام العناصــر الأنثروبولوجية فى دراسة الأدب من اتجاهين. يمثل الاتجاه الأول مجموعة من الباحثين كان تكوينهم الأولى فى مجال الدراسات الأدبية ولكنهم الآن يقومون باستخدام النظريــة الأدبيــة كأدوات نقدية فى تحليلاتهم لأمور متعددة. ومن هؤلاء النقاد يمكن أن نشير إلى أعمال هومى بابا Homi Bhabha وروبرت يــانج Robert Young وجايــاترى ســبيفاك Gayatri. Spivak وفريدريك جيمسونFrederic Jameson. أما الاتجاه الثانى فيمثله مجموعة مــن الأنثروبولوجيين تسعى إلى تسليط الضوء على موضوعات ترتبط بالنصّية textuality وهم كثيرا ما يستخدمون النظرية الأدبية الحديثة فى مشاريعهم النقدية. فنرى أن جيمس كليفــورد James Clifford وكليفورد جيرتس Clifford Geertz، على سبيل المثال، قد قاما بتطبيق منهج دراسات الخطاب على مجال تخصصهما. وبذلك قدما جديدًا لافتًا فــى هــذا المجــال الدراسى الذى ظل لفترة طويلة يعمل على تهميش السياق الإمبريقى المثقل بالقيم، وهــو مــا

٣٠. Christopher Norris. *The Truth About Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1993), p. 185.

وسم هذا المجال الدراسى عند نشأته. ويعد كتاب **كتابة الثقافة** *Writing Culture* مدخلاً مفيدًا لهذا المنهج الهجين الذى يعتمد على إدماج فروع النقد والناتج عن وجود هذين الاتجاهين. وفى المقال الذى يفتتح به كتابه، يكتب جيمس كليفورد: "لقد أصبحت الكتابة شيئا أساسيا فى عمل الأنثروبولوجيين".[٣١] وبالرغم أن "معظم المقالات الصادرة عن هذا النقد تركِّز على تحليل النصوص، فإنها تتجاوز هذه الممارسات إلى الاهتمام بأبعاد النص وسياقاته المتعلقة بالسلطة والمقاومة والقيود المؤسساتية وأيضًا التجديد".[٣٢] ويتناول كليفورد فى الجانب الأكبر من المادة التى جمعها العناصر التى تسمح بكتابة النصوص وانتشارها، مثل منطلقات النص المضمرة فى طياته، وأنساق السلطة وآليات الإنتاج. ومن هنا تصبح المسائل المتعلقة بالعرق، والنوع والطبقة الاجتماعية، والانتماء الدينى، والمعوقات الذهنية أو الاجتماعية أو الجسدية عوامل قد تقود إلى المكسب أو الخسارة. وكما يؤكد بول رينبو Paul Rabinow: "إننا فى حاجة إلى أن نخضع الغرب للدراسة الأنثروبولوجية: بمعنى أن نبين مدى غرابة exoticism النظام الذى يقوم عليه مفهوم الحقيقة لديه".[٣٣]

ويشبه هذا الهدف إلى حد لافت الكتابات النقدية لفريدريك جيمسون وهومى بابا. ففى محاولته لنقل دراسة السرد إلى الساحة السياسية يرى جيمسون أن "الثورة النصّية" تفرض مفهوم (النص) على المجالات التقليدية الأخرى وهى بذلك تضفى صفة "الخطاب" أو "الكتابة" على الأشياء التى اعتبرت سابقًا "حقائق" أو أشياء تنتمى إلى عالم الواقع، ومنها مثلاً المستويات المختلفة لبنية اجتماعية ما، والقوى السياسية، والطبقة الاجتماعية، والمؤسسات والأحداث اليومية نفسها".[٣٤]

---

٣١ James Clifford and G.E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkelely and London: University of California Press, 1986), p.2.

٣٢ المرجع السابق.

٣٣ Paul Rabinow, 'Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology', فى المرجع السابق، ص ٢٤١

٣٤ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 296-297.

ويمكن القول إن النقد الأنثروبولوجى، فى هذه الصياغات التى تمت مؤخرًا، يتسم بالعودة إلى الدوافع الأولى التى كانت سببًا رئيسيًا فى ظهوره. لقد كان للاهتمام باللغة والخطاب والعناصر النصّية كل الأثر فى هذا "العلم الجديد" الذى ارتبط بعصر التنوير فى نهايات القرن السابع عشر وفى القرن الثامن عشر، والذى دفع باتجاه تقديم رؤية موضوعية للعالم وظواهره. ولقد أحدثت هذه النظرة نوعا من الثورة فى المجالات الحديثة آنذاك ومنها القانون والطب والتربية والفنون والآداب. ورغم كل هذا، فإن هذه القفزة للأمام ظلت مسكونة بشبح تاريخ كان قد تم نسيانه لفترة طويلة، ولكنه يحاول أن يعيد نفسه الآن. وجدير بالذكر أن أحد التعريفات القديمة للفظ "أنثروبولوجيا" فى قاموس أكسفورد الإنجليزى هو "التحدث على طريقة الرجال". ويثير هذا التعريف الغريب صدى يرتبط بالموضوع عندما نقرأه فى سياق وعينا بمجهودات العديد من الأنثروبولوجيين التى تتسم بالتأمل والنقد الذاتى للبنية اللغوية والأيديولوجية المؤسِّسة لهذا الفرع من الدراسات. ومن شأن هذا التوجه التأكيد على أن الأنثروبولوجيا ليست سردًا لرواية جامعة مانعة (رغم وجود كلمة "رجال" فى التعريف المشار إليه)، بل رواية فى طور الإنشاء باستمرار، تقدم نفسها دومًا، وتسعى إلى إيجاد موقع لما هو ذاتى فى حقل اللغة، يكون لها إطارًا. وتقترب مثل هذه الأفكار من الاتجاهات الفلسفية الحديثة التى تربط أدورنو وبنيامين بفوكو ودريدا. وتشكِّل مصطلحات مثل "الذاكرة" و"العلامة" و"الأثر" مفاتيح فى هذا العمل إذ أنها تحفظ وتحتفى وترثى تلك اللحظات الهامشية والمميزة الى شهدت قيام حضارة "عقلانية". وتصف لنا جياترى سبيفاك فى مقال لها، سمات هذا الموقف بشكل بليغ إذ تقول:

> الإقرار، فى إطار النقد التفكيكى، بوجود منطلقات مؤقتة وصعبة فى أى جهد بحثي؛ الكشف عن أشكال من التواطؤ، حيث تخلق إرادة المعرفة أشكالاً من المعارضة؛ الإصرار على أن الناقدة والناقد فى مسعاهما لكشف هذا التواطؤ، إنما يصدران عن ذات هى نفسها متواطئة مع الموضوع الذى يتناولانه بالنقد؛ التركيز على التاريخ وعلى الجانب الأخلاقى السياسى كأثر دال على هذا التواطؤ – وهو الدليل أننا لا نسكن حيزًا نقديًا واضح الحدود

خاليًا من تلك الآثار؛ وأخيرًا الإقرار بأن الخطاب نفسه لا يكون مطابقًا أبـدًا للمثل الذى يتناوله.(٣٥)

تقدم لنا هذه الفقرة مشروعًا نقديًا لما يمكن وصفه بتفكيك أخلاقـى لثنائيـة التـشابه/ الاختلاف. فمع أن الناقدة على وعى بالكيفية التى تؤثر بها اللغة والعرق والنـوع والطبقـة الاجتماعية فى قدرتها على الحديث "كما يتحدث الآخرون"، فإنها تسعى باحثـة عـن موقـع تتحدث منه، موقع يكون فاعلاً فى الحقل السياسى، ويعطى قيمة خاصة "للذات" أيًا كانـت مصادر كينونتها.

٣٥ Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (London: Methuen, 1987), p. 180.

الحداثيّة وما بعد الحداثة

الحداثة والحداثيّة والتحديث*

روبرت هولُب

ترجمة: فاتن مرسى

ظلت الحداثة مصطلحًا مربكًا ومثيرًا للخلاف، فقد استعمل فى العمارة لوصف استراتيجية فى التصميم، مؤسسة على العقلانية وعلى التحليل الوظيفى، كتلك التى نجدها فى الهندسة الصناعية بالولايات المتحدة وفى مشاريع باوهاوس فى ألمانيا. وغالبًا ما تُعرّف الحداثة بتمييزها عن نزعة تقليدية غامضة التعريف سبقتها، وعن مابعد حداثة سيئة التعريف لحقتها. أما فى مجال الموسيقى، فغالبًا ما يستخدم مصطلح الحداثة لوصف أولئك المؤلفين الذين تخلوا عن تقاليد "النغم" واستبدلوا النماذج والبنى الإيقاعية المعروفة بأسلوب "موسيقي" يتسم بالنشاز وانعدام الترابط والتشظّى والتجريب فيما يتعلق بالأصوات والأشكال. ويستعمل هذا المفهوم فى مجال الرقص لوصف أولئك الراقصين الذين ينتمون إلى القرن العشرين والذين يعكس عملهم مواضيع من الحياة المعاصرة، غير أنه يستعمل أيضًا لوصف الرقص الذى يركّز على الحركة والشكل الكامنين فى الجسد.

أما فى الفن التشكيلى، فلقد تجلت الحداثة فى القطيعة مع الأساليب الأكاديمية والتقليدية. وغالبًا ما كانت تستخدم فى سنواتها الأولى للتعليق على الحياة الاجتماعية، لكنها أخذت مع تطورها، تستكشف التمثيل البصرى فى حد ذاته، بدلاً من استكشاف أى موضوع محدد. وغالبًا ما اعتبر دارسو الأدب الحداثة جزءًا من رد الفعل على التغيرات التاريخية فى النظام الاجتماعى والمتطلبات الجمالية الموروثة عن القرن التاسع عشر، وخصوصًا تلك التى

* فى هذا المقال، وفى مقالات أخرى من هذا المجلد اخترنا ترجمة modernism و postmodernism بالحداثة ومابعد الحداثة، وذلك لشيوع الاصطلاح. أما modernity والتى كان يمكن ترجمتها بالعصرية فقد ترجمناها بالحداثيّة، حفاظا على الجذر المشترك القائم فى العبارة الأصلية، وعلى ما يحيل إليه هذا الجذر من تداخل فى المعنى، مع الاحتفاظ باختلاف المدلول فى كل حالة منهما. [المحررة].

تبناها أتباع المذهبين الكلاسيكى والواقعى. ويبدو أن الحداثة فى الأدب فى نهاية المطاف، تنبذ التمثيل باعتباره ضرورة فنية وتستبدل به التجريب فى الأشكال والكلمات، رغم أنها غالبًا ما تتمسك بالرغبة فى التأثير فى القارئ. ومن الصعب أن نحدد بدقة ما يجمع هذه الأشكال المتنوعة من الحداثة وإن رجحنا أن يكون المبدأ الموحّد– إذا كان لمثل هذا المبدأ من وجود– نابعًا من وعى أوروبى محدّد ظهر فى نهاية القرن التاسع عشر، امتد إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

بالرغم أننا يمكن أن نحدد نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كبداية لهذه الحركة، فإنه من السهل أن ندرك أن وعى الفرد بحداثيّته لم يكن أبدًا شيئًا جديدًا فى ذلك الوقت؛ كما أن ذلك الوعى لا يمكن أن يكون الأساس الذى يميز الحداثة عن المحاولات السابقة عليها. ويبدو أن فكرة الحداثيّة موغلة فى القدم، إذ يمكن إرجاع أصولها، على أقل تقدير، إلى روما فى القرن الخامس حيث استخدمها المسيحيون الأوائل للتمييز بين العصر المسيحى الجديد وعهود الوثنية السابقة عليه. ولقد اختلف تقييم هذا المفهوم، بطبيعة الحال، من وقت لآخر؛ فلقد تميزت أشهر المناظرات حول الموضوع باتخاذ النقاد مواقف مع أو ضد هذا التيار. وكان النزاع الشهير بين القدامى والمحدثين – ذلك النزاع الذى حدث على مرحلتين: الأولى فى فرنسا فى نهاية القرن السابع عشر والثانية فى ألمانيا بعد حوالى قرن من ذلك التاريخ – من العلامات الفاصلة فى تاريخ الأدب وعلم الجمال. وكان الموضوع الرئيسى لهذه المناظرات، هو كيفية إيجاد حل لتناقض قائم. فمن ناحية، بدا واضحًا أن المجتمعات الحديثة وصلت إلى درجة من التقدم الملموس فى نواحٍ معرفية معينة، فلم يعد هناك مجال للشك فى أن هذه المجتمعات الحديثة قد تفوقت على المجتمعات القديمة (اليونانية والرومانية) وذلك فى مجالات العلوم والتكنولوجيا. أما فى مجال الجماليات، فبدا وكأن أعمال القدامى كانت على نفس المستوى من الرقى، إن لم تكن أفضل من أعمال المحدثين وذلك فى مجالات الهندسة المعمارية، والنحت، والأدب، والفن. ولعل التحليل المعمق للمراحل المختلفة لمثل هذا الجدل من شأنه أن يوضّح التحرر التدريجى الذى نال الفن من سيطرة القيم القديمة،

ولكنه يشير أيضًا إلى التطور الذى حدث فى المفاهيم والوعى وبمثل هذه الأمور.[١] ولكن بحلول بداية القرن التاسع عشر، وهى مرحلة تحول فيها الصراع إلى ألمانيا، أصبحنا نتحدث عن الخلاف بين "الرومانسية" "والكلاسيكية" أكثر من الحديث عن الخلاف بين "الحديث" و"القديم". ومن ثم لم يعد حل التناقض متمثلاً فى التحيّز لأحد الموقفين بل أصبح متمثلاً فى رؤية انحسار الفن الكلاسيكى وظهور الفن الرومانسى على أنه جزء من عملية التطور التاريخى الأشمل. ولقد كان هذا التحول فى أساسه تحولاً من رؤية تعتمد على الاختلاف إلى رؤية تعترف بالتطور؛ وتحولاً من رؤية ترى أن الكون تحكمه قوانين خالدة، إلى رؤية تعترف بالتطور التاريخي؛ كما كان تحولاً من نظرة تنشد الكمال فى الإنجازات التاريخية إلى الدعوة إلى الابتكار والتجديد. ولذلك فإن الجذور الفكرية للوعى الحداثى فى القرنين التاسع عشر والعشرين – والذى اتسم بالقطيعة مع التقاليد – يرجع إلى مسعى المشروع الرومانسى لتمييز نفسه تاريخيًا عن النزعة الكلاسيكية.

المجال الجمالى ومخاطر الطليعية

هناك عنصران إضافيان للحداثيّة ظهرا فى إطار الأجواء الفلسفية للمثالية الألمانية، وهما عنصران أساسيان لفهمنا للوعى المرتبط بهذه الحداثيّة. وأفضل ما كتب فى هذا الموضوع هى أعمال يورجن هابرماس Jürgen Habermas، ذلك الفيلسوف والمنظّر الاجتماعى الذى دعا إلى إتمام مشروع الحداثيّة بدلاً من الالتفات إلى الأشكال العديدة لمابعد الحداثيّة، وذلك خلافًا لما فعله معظم المنظّرين فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين. ولقد كتب هابرماس عملين يمكن وصفهما بروايتين فلسفتين تاريخيتين يشرح من خلالهما الوضع الحداثى. تمثل إحداهما النظرية الكانطية التى تتناول الاتجاهات الأصيلة للحداثيّة، فى حين يمكن وصف الأخرى بالعمل الهيجلى من حيث تناولها للطريقة التى يطرح

---

(١) انظر/ى:

Hans Robert Jauss, "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität *Literaturgeschichte als Provokation.* (Frankfurt: *Suhrkamp,* Modernita" *1970), pp. 11-66.*

بها الفكر مشكلات الحداثيّة وطرق حلّها. وتتسم الحداثيّة فى "روايته" الأولى بالفصل بين ثلاثة أنواع من الأنشطة وهى العلم والأخلاق والفن، ومن ثم يرى هابرماس أنها مجالات مستقلة. ويرتبط هذا المشروع، المستوحى من ماكس فيبر، بنقد كانط لهذه المجالات الثلاثة من حيث تناولها لنفس الموضوع العام ولكن من منظور الذاتية الإنسانية. وكنتيجة للتفسخ الذى طال تلك الرؤية الموحدة للعالم القائمة على الدين أو الغيبيات، أصبح كل مجال من هذه المجالات مستقلاً بذاته، كما أصبح لكل مجال قضيته وميدانه الخاص: فتنسب الحقيقة، وهى مسألة معرفية، إلى العلوم الطبيعية، فيما تنسب مفاهيم الصواب والخطأ، والتى يتم صياغتها حسب معايير العدل، إلى علم الأخلاق. أما فى مجال الفن، فيتم تحديد ما إذا كان الفن جميلاً أو أصيلاً بناء على أحكام الذائقة. ويستمر هابرماس على نفس منوال هذا التقسيم الثلاثى وذلك من خلال تحديد أوصاف عقلانية معينة لكل مجال. فعلى سبيل المثال، نجده يُعّرف العلم بأنه مجال معرفي/ نفعى، أما علم الأخلاق فيربطه بالسلوك الأخلاقى والممارسة، فى حين يُعَّرِف الفن بأنه مجال "جمالي" وتعبيرى. ويرى هابرماس أنه بقدوم الحداثيّة، أصبح ممكنًا أن نشهد ظهور تاريخ خاص بكل مجال من هذه المجالات، كما أنه لم يكن لهذه المجالات الثلاثة أن تعمل وتتطور بموجب قوانينها وقواعدها النابعة من داخلها إلا فى ظل العصر الحديث.

ومع ذلك، هناك مخاطر أساسية هنا، إذ أنه بتطور المجتمعات الحديثة، نجد تزايدًا فى التخصص داخل كل مجال وهذا ما يسميه هابرماس، متأثرًا بفيبر، بالعَقْلَنَة. ويعتبر هابرماس لفظ "العَقْلَنَة" لفظًا وصفيًا يشمل قيمًا إيجابية وسلبية فى آن واحد. ويشير هابرماس إلى التحول الذى حدث على مستوى ممارسة العَقْلَنَة من كونها ضرورة دوجماتية فى المجتمعات التقليدية، إلى خضوعها للتأمل والتبرير المبنى على الدليل والفرضية، ومن ثمة جعلها عملية ضرورية بل ومرغوب فيها لتطور البشرية. بيد أن هناك ضررًا ما يمكن أن يلحق ببعض نتائجها حيث تبدو العَقْلَنَة وكأنها تتعارض أحيانًا مع التوجهات الديمقراطية أو التحررية للمجتمعات الحديثة. ويشير هابرماس إلى أن تبنى فكرة المجالات المنفصلة فى العلم والأخلاق والفن يشجع على ازدهار ثقافة الخبراء المتخصصين فيما يستبعد الصيغة الجماعية لاتخاذ القرار. وفى حين يمجد نيكلاس لومان Niklas Luhmann، عالم الاجتماع الألمانى المتخصص فى نظرية

الأنظمة الاجتماعية، انتشار مبدأ التمييز الوظيفى، يرى هابرماس فى هذا المبدأ إفقارًا لحياة الناس حيث يتم فى ظله استبعاد الأفراد من المجالات التى ترتبط بحياتهم وسعادتهم بشكل مباشر. إن هدف مشروع الحداثيّة الذى يعتبره هابرماس استمرارًا للمشروع التنويرى، هو تأسيس عَقْلَنَة كل مجال من المجالات الثلاثة وذلك بغرض تحريرها من القوالب التى تجعلها حكرًا على فئة قليلة من الناس (ص٩).[٢] ولقد تمت صياغة أهداف المجالات الثلاثة فى القرن الثامن عشر على النحو التالي: العلوم الموضوعية، والأخلاق العامة، والفن المستقل. واعتقدت حركة التنوير فى إمكانية استخدام المعرفة المتراكمة لكل مجال للوصول إلى حياة يومية أفضل وأغنى، حياة قائمة على نظام أكثر عقلانية، ويؤمن هابرماس أنه بإمكاننا تحقيق مثل هذا الهدف فى وقتنا الحاضر.

ويرى هابرماس أن الحداثة هى عصرية فى مجال الإبداع الجمالى. إذ أنها نتاج لاقتطاع حيِّز خاص بالفن من الرؤية السابقة للعالم، والتى كانت رؤية شاملة وموحدة. ولقد استمر توجه الفن منذ منتصف القرن الثامن عشر نحو الاستقلالية ونحو الفصل بين النتاج الجمالى للثقافة والحقيقة فى علاقتها بالعلم أو الحقيقة فى علاقتها بالأخلاق. ويعد عمل كانط نقد الحكم العقلى *Critique of Judgement* من أهم الأعمال إن لم يكن الوثيقة الأولى فى هذا المجال. ويرجع لكانط الفضل فى تحديد مسار الفن الحديث بوضوح، حيث يفصل مجال الإبداع الجمالى المعتمد أساسًا على مفهوم شامل للتذوق، عن المجالين المعرفى والأخلاقى. ورغم أن فلسفة التنوير لدى كانط تُبقى على الحس السليم الذى يوجه قدرتنا على الحكم، مما يجعل الجمال مرتبطًا بأحكام عن التذوق يشترك الأفراد فى اعتبارها صالحة، إلا أن ذلك لم يمنع من أن يبرز دور التخصص، إذ سرعان ما اتخذ مكان الصدارة. فالقول بأن الفن غاية فى حد ذاته يؤدى بالضرورة للفصل بين الفن كمجال والجمهور العام، ومع الوقت تصبح القاعدة هى مبدأ التجريب على مستوى الشكل والنخبوية التى عادة ما تمثل الصفة التى تميز

---

[٢] جميع الاقتباسات فى هذا الجزء من المقال مأخوذة عن:
Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity, *New German. Critique* 22 (1981), pp. 3-14.

فن القرن العشرين. وفى ظل هذا الوضع نجد أن فروع الفن المختلفة تقوم "بتنقية" نفسها وذلك بالتركيز على مكوناتها الأساسية. وكما أشرنا سابقًا، نجد أنه فى مجال الرقص، على سبيل المثال، تركز الحداثة على الاهتمام بالحركات الأساسية للجسد، أما فى مجال الموسيقى فيبرز دور النغم والإيقاع، فيما تستبدل بفكرة التمثيل فى الأدب والفنون التصويرية التركيز على الوسائل التى تتم بها عملية التمثيل. من هنا تصبح الخطوط والألوان والأشكال والكلمات بل والحروف نفسها موضوعات جمالية. وبالتدريج يقطع الفن علاقته بالمجتمع ككل ويبدأ فى مخاطبة تلك الفئة من الخبراء والمتخصصين.

وتقوم ما تُسمى بحركة "الطليعة" وهى فرع من فروع الحداثة، بتحدى استقلالية الفن وانغماسه فى ذاته، وذلك بمساءلة ذلك الفصل بين المجال الجمالى والنشاطات الإنسانية الأخرى. ويعتبر تحليل بيتر بيرجر Peter Burger لذلك الجانب المتمرد من الحداثة، من أفضل ما قدم فى هذا الشأن حيث قام بنقد فكرة الفن القائم بذاته من خلال التأكيد على تاريخية الفن باعتباره مؤسسة. ونذكر فى هذا السياق "مَبْـوَلات" دوشان Duchamup وملصقات السيرياليين كمظهر من مظاهر الثورة فى مضمون الفن حيث يتم الجمع بين الجماليات الفنية وعناصر الحياة اليومية. لقد كان الهدف الأساسى لهجوم الطليعيين هو الفن باعتباره ملجًا آمنًا وأنيقًا للطبقة البرجوازية التى تتميز بالذوق الرفيع؛ أما الهدف فى النهاية، فهو إزالة الحدود بين الفن والواقع.[٣] ولقد اكتشف هابرماس فى هذا التحدى محاولة لاستعادة فكرة "الوعد بالسعادة" التى انبثقت من المشروع الحداثى الأصلى. بيد أن (الحرب) التى شنها السورياليون ضد الفن المستقل فشلت على صعيدين: أولهما أن محاولة نزع الهالة عن الفن وإضفاء صفة الفنان على أى شخص – كما فعل الطليعيون – وتحطيم شرعية الأشكال الجمالية، لا تؤدى بالضرورة إلى التحرر المنشود: إذ أن "تدمير الأوعية القائمة فى مجال ثقافى ما تطور بشكل مستقل، يؤدى إلى تناثر محتويات هذه الأوعية. ولا يتبقى شيء، لا من المعنى وقد تعرى من سموه، ولا من الشكل وقد تقوّض مبناه؛ أما ما يتبع ذلك من آثار فلا تحمل أى قدر من

---

(٣) Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984).

التحرر (ص١٠). أما ثانيهما، وهو الأهم، فيتعلق بالتحدى السيريالى الذى تجاهل الحاجة إلى ممارسات التواصل التى تتقاطع مع جميع المجالات، ومنها المجالات المعرفية والعملية والأخلاقية والتعبيرية. ولا يمكن مقابلة عَقْلَنَة هذه الحياة الدنيا بعمل فى مواجهة مجال واحد منها: "إن السبيل الوحيد لعلاج عملية التشيؤ اليومية [التى نتعرض لها] لن يتأتى إلا بخلق نوع من التفاعل اللامحدود بين المعرفة والممارسات الأخلاقية والتعبير الجمالي؛ إذ لا يمكن التغلب على مثل هذا التشيؤ بإجبار أى من هذه المجالات الثقافية بما يميزها من أساليب معقدة، أن تنفتح أكثر بحيث تكون فى متناول الناس." (ص١١). باختصار، تمثل الحركة الطليعية مسارًا زائفًا للعصرية فى المجال الفني؛ فلقد أحدثت – بخلاف الحداثة التقليدية – نوعًا من التنكر للفن من جانب واحد أو نفى زائف له؛ فبدلاً من الوصول إلى ذلك التحرر الشامل المنشود، نجدها تساهم فى تكريس نفس التصنيفات الجمالية التى كانت تسعى إلى محوها.

السرد الهيجلى واللاعقلانية الجمالية

وهناك رواية أخرى عن الحداثيّة يقدمها هابرماس تفصيلاً فى كتابه **الخطاب الفلسفى للعصرية** *Philosophical Discourse of Modernity (1978)* وهى تختلف بعض الشيء، فى مترتباتها. فرغم أن كانط وفيخته اعتبرا الذاتية مفهومًا مؤسسًا للعصرية، فإن هابرماس يزعم أن هيجل كان "أول فيلسوف يرى فى الحداثيّة مشكلة"(ص43)،[٤][٢] فبتحررها من معتقدات الدين والماضى، حمّلت الحداثيّة نفسها مهمة خلق معاييرها الخاصة. ويفترض هيجل أن هذه هى المشكلة الأساسية التى تواجه نظامه الفلسفى، فهو يقوده إلى أن يرى أن العصر الحديث "يتسم عمومًا ببنية من العلاقة بالذات يسميها الذاتية" (ص١٦). ويتصور هيجل أن للذاتية دلالات ومترتبات تمتد إلى كل مناحى الفكر والحياة. ولعل الأهم

---

(٤) جميع الاقتباسات فى هذا الجزء من المقال مأخوذة عن:

Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge: MIT Press, 1987).

بالنسبة لهابرماس هو أن الذاتية تؤسس الأشكال الضرورية التى ستتطور فيها الثقافة الحديثة وفق الاتجاهات التى اقترحها كانط فى أعماله النقدية الثلاثة المعروفة. ولأن الذات لم تعد مقيدة بقيود خارجية، فإن العلوم الطبيعية أصبحت الآن حرة فى مواجهة طبيعة متحررة من الأوهام، لا تقيدها القيود التى تفرضها على البحث العقائد الخارجية عن العلم. وتتطور الأخلاق وفقًا لفكرة ذوات حرة تمارس حرية إرادتها، مما يؤدى إلى الحرية الفردية والحقوق العامة. ويصبح الفن الحديث، الذى ينعته هيجل فى نظريته الجمالية بالفن الرومانسى، متميزًا بانغماسه المطلق فى كل ما هو باطنى.

أما مجالات العلم والأخلاق والفن، المؤسسة على مبادئ الحقيقة والعدل والتذوق، فلم تعد معزولة عن العقيدة فحسب، بل أصبحت أيضًا تنضوى فى إطار الذاتية. ومن هنا كان للرواية الفلسفية المؤسسة على فلسفة هيجل أثرها المهم، وإن كان ضمنيًا، على المجالات الأخرى كالعلم والأخلاق والفن، رغم أن هدفها الأساسى هو إقامة الحداثيّة على ذاتية مكتفية بنفسها. وحسب قراءة هابرماس، فإن هيجل لم يتمكن من تحقيق هدفه بشكل مرضٍ لأنه "برع" فى التوصل إلى حل مشكلة الحداثيّة (ص 42). وبإمكاننا أن نفهم هذه الصعوبة بوصفها انتصارًا للعقل على الذات الفردية. إن اتخاذ هيجل الذاتية وفلسفة وعى الذات بنفسها وتأملها لحالها، لا يقدم حرية الذات ووحدتها فحسب، بل يقدم أيضًا تشيؤها واغترابها باعتبارها موضوعًا لذاتيتها. وتصبح العواقب الوخيمة للحل الذى توصل إليه هيجل أشد وضوحًا فى كتاباته عن الدولة. ويلاحظ هابرماس أن الذات تواجه نفسها باعتبارها موضوعًا شاملاً متمثلاً فى الدولة وباعتبارها أيضًا رعية من رعايا الدولة أو مواطنًا من مواطنيها. وفى حالة أى صراع محتمل بينهما تكون الأولوية لمطلق الدولة المحسوس: "إن نتيجة هذا المنطق، على المستوى الأخلاقى، هو سيادة ذاتية الدولة الأعلى مستوى، على الحرية الذاتية للفرد." (ص ٤٠). وهكذا يصبح التقليل من شأن التجربة الفردية ومن شأن النقد نتيجة من نتائج منح السلطة المطلقة للعقل أو الذاتية الواعية بنفسها: "إن فلسفة هيجل لا تلبى حاجة الحداثيّة إلى تأصيل نفسها إلا على حساب بخس قيمة الواقع الحالى وإضعاف حدة النقض. وفى نهاية المطاف، تسلب الفلسفة من عصرها الحاضر كل أهمية، وتدمر أى اهتمام به،

وتحرمه من الدعوة إلى التجديد القائم على النقد الذاتى (ص42). وهكذا فإن وعى هيجل بأن على العصر الحديث أن يؤسس نفسه على الذاتية الواعية بنفسها يقود هيجل، على نمو مفارق، إلى التقليل من قيمة متطلبات حقبته.

ويكتشف هابرماس بديلاً لفلسفة الوعى أو الذاتية، فى أعمال هيجل الأولى التى كتب فيها عن الجماعة المسيحية. فالطريق التى لم يخترها هيجل، أى تلك الطريق المتخللة للذاتية – تصبح أساسًا فى فكر هابرماس. وما تلك الكتابات التى توجت بكتابه **نظرية الفعل التواصلى** *Theory of Communicatiue Action (1984 – 1987)* إلا محاولة لإكمال المقاربة الهيجلية المهملة، وهى بذلك محاولة لحل معضلات الحداثيّة خارج نطاق "فلسفة الوعي". لكن الفلسفة السائدة تواصل محاولة التوفيق بين مطالب الحداثيّة وفلسفتها كما أسسها هيجل. وقد استخلص هابرماس من الحل الهيجلى ثلاثة اتجاهات واضحة. وتنتقد كل هذه الاتجاهات مفهوم العقل المؤسس على الذاتية الواعية بنفسها. ويلجأ الاتجاه الأول، الذى يقترن بجماعة الهيجليين الشباب، إلى فلسفة للممارسة تسعى إلى تحرير عقلانية مكبوتة فى أشكالها البورجوازية. وتظل هذه المجموعة، التى يعد كارل ماركس أشهر أعلامها، وفية لروح التنوير، غير أنها تشعر بأن أهدافها لا يمكن أن تتحقق إلا بالعودة إلى العالم المادى. فمفهوم العمل بالنسبة لماركس يحل محل الذاتية باعتباره الطريق نحوالحداثيّة. وهكذا يتم تصور حل مشاكل الحداثيّة فى إطار ثورة بروليتارية. أما المجموعة الثانية فتؤكد فكرة هيجل عن الدولة والدين باعتبارهما تعويضًا عن التمزق والاغتراب السائدين فى المجتمع الحديث. ولأن هذه المجموعة كانت فى الأصل تقترن باليمين الهيجلى، فإنها تعتبر سلفًا للمحافظين الجدد فى زماننا. وحين يدافع المحافظون الجدد، من أمثال دانييل بيل Daniel Bell وأرنولد جيلين Amold Gehlen، عن القيم التقليدية فى مواجهة النقد الراديكالى، فإنهم يريدون أن يمكنوا المجتمع البورجوازى من التطور وفقًا لحركته الذاتية. إن مخاطر هذه الرواية فى المجال الجمالى لا تكمن فحسب فى نزعة طليعية فنية تسعى إلى تدمير المجال الجمالى وإحداث ثورة من جانب واحد، ولكنها تكمن فى جعل التفكير نفسه جماليًا. وهكذا فإن الاتجاه الثالث يناهض تغليب العقل، كما فعل اليمين واليسار الهيجلى، وينقلب بدلاً من ذلك على التنوير ويتشبث

بالفن، وذلك لإدراكه بأن طريق فلسفة الوعى طريق مسدود. لقد شكل الفلاسفة الذين ارتبطوا بمابعد الحداثيّة تحالفًا مع الحداثيّة وجمالياتها، فنبذوا العقل كوسيلة لتحقيق التقدم؛ وكانوا فى ذلك ينطلقون من نيتشه الذى نقل التجربة الجمالية إلى مساحة موغلة فى القدم باعتماده على المبدأ الديونيزى. وتكمن أهمية نيتشه فى تصوره لنقض للحداثيّة خالٍ من أى مضمون تحررى. فرغم أن فلسفته المعادية للتنوير، والمتضمنة للبعد الديونيزى، متأصلة فى التراث الرومانسى، فإن منطلقه كان أشد ملاءمة وتأثيرًا فى من جاء بعده من المفكرين. ويميز هابرماس مسارين فى تفكير نيتشه كان لهما أعظم الأثر فى التنظير فى القرن العشرين. ويقوم المسار الأول على تصور نقدى ذى أسس جمالية للفلسفة الغربية من شأنه أن يقاوم كل مزاعم امتلاك الحقيقةK بالإعلاء من شأن إرادة القوة. وقد درس، فى الأونة الأخيرة، كل من باتاى Bataille ولاكان Lacan وفوكو Foucault الجوانب التاريخية والنفسية والانثرولولوجية لمثل هذا الانقلاب على العقل. أما المسار الثانى، الذى بدأه نيتشه، فيحاول أن يكشف عن الأصول الميتافيزيقية للتراث الفلسفى دون أن يتخلص من تمسكه بالصرامة الفلسفية. ويقترن هذا النقد للميتافيزيقا من داخلها باعمال كل من هايديجر وتلميذه الفرنسى دريدا. على أن أيًا من البديلين لم يفلح فى الإفلات من إشكالية الحداثة، لأنهما معًا، حسب هابرماس، يذعنان لشروط الموروث الهيجلى ويقيمان حججهما من خلال إطار نظرى ينتمى إلى فلسفة الوعى. وهكذا فإن مفاهيم "الخارج" أو "الآخر" أو "مابعد" التى تم تصورها باعتبارها بدائل لا يمكن أن تكون أبدًا إلا صورة لا عقلانية معكوسة للعقل باعتباره ذاتية "مكتفية" بنفسها.

التحديث وتحديات السوق

وهناك طريقة أخرى لفهم ظهور الحداثيّة. فالفصل بين مجالات النشاط الإنسانى أو إدراك فكرة استقلالية الذات، هما فى النهاية جزء من عمليات تتصل بتطور المجتمعات الحديثة عمومًا. وغالبًا ما يشار إلى مثل هذه العمليات على أنها شكل مختزل من أشكال التحديث. ولقد حرص علماء الاجتماع المعاصرون المهتمون بالتحديث على إظهار مساوئ

أسلافهم. فلقد اعتبر منظِّرو الماركسية والتحديث– فى فترة مابعد الحرب العالمية أن العوامل الاقتصادية هى القوة المحركة الوحيدة التى أدت إلى ظهور المجتمعات الحديثة، فيما يرى بعض المحللين اليوم أن العامل الاقتصادى لا يمثل إلا عاملاً من العوامل التى ساهمت فى ظهور حركة التحديث. ولقد أدركنا أيضًا أن التحديث عملية لا تسير فى خط مستقيم: فإنها تظهر فى مناطق عديدة من أوروبا وفى حقب مختلفة كما أنها تتطور بخطوات غير ثابتة. ومن المنطق ذاته، يمكننا القول أن الأبعاد السياسية للمجتمعات الحديثة ليست ذات طبيعة موحدة. فمثلاً نجد أن الحكومات الأوروبية، على اختلاف أنظمة الحكم فيها، من نظم ديكتاتورية إلى ديمقراطيات ليبرالية، قد توافقت بشكل أو بآخر مع عمليات التحديث. ويمكننا تطبيق نفس المقولة على النواحى الاجتماعية التى تظهر اختلافات عميقة فى البنى التراتبية أو الفوارق الطبقية داخل المجتمع. وعلى الرغم من وعينا بتلك الاختلافات، فإنه يمكن القول إن مصطلح التحديث يصلح استخدامه كفكرة جامعة يتم من خلالها وصف العملية التى تتطور بموجبها المجتمعات التقليدية لتصبح مجتمعات صناعية حديثة. ورغم غياب النموذج المثالى أو "الطبيعي" لمثل هذا التطور، فإن النتائج كانت دائمًا متماثلة إلى حد ما. ويعتبر وصف ماكس فيبر Max Weber للحضارة الأوروبية الحديثة وأثر عملية التحديث عليها كما جاء فى كتابه **الأخلاقيات البروتستانتية وروح الرأسمالية** *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism (1958).* من أهم التحليلات التى فرضت نفسها فى هذا المجال. أما محتوى كتابه **الأخلاقيات البروتستانتية** *The Protestant Ethic (1978)* وعمله غير المكتمل **الاقتصاد والمجتمع** *Economy and Society* فيقدمان شرحًا مقنعًا لعملية التحديث.

ولا تقدم تحليلات فيبر المتنوعة تعريفًا واحدًا يميز التحديث. ولكنه يشير إلى وجود عدد من الخصائص التى تميز الحضارة الغربية عن باقى العالم؛ بل يذهب إلى أن العلم قد وصل إلى تلك المنزلة الرفيعة فى الغرب نتيجة لارتباطه بالمعرفة الإمبريقية للعالم وبالتجريب. كما يشير إلى وجود دلائل تثبت اختلاف الغرب عن غيره من الحضارات فيما يخص تنظيم البحث التاريخى وأيضًا فى مجال الموسيقى وفى العمارة، كما يعتقد بوجود تشكيلات سياسية تنفرد بها الثقافات الغربية؛ منها مثلاً، الحكومة البرلمانية التى تحكم بالقانون

وبموجب الدستور المدون وما يتبع ذلك من وجود جهاز إدارى واسع. ويوضح فيبر أنه بالرغم من وجود الرأسمالية فى العالم بأسره، إلا أنها قد تطورت كمًا وكيفًا بشكل منفرد فى الغرب. ولقد زعم فيبر أن الاختلاف الجوهرى يكمن فى تنظيم وتقنين حرية العمالة بالرغم أنه يذكر أيضًا أهمية الفصل بين العمل الشئون المنزلية، وكذلك أهمية استحداث طرق عقلانية فى مجال المحاسبة وفى العلوم التطبيقية، وفى تحديث التكنولوجيا، وأخيرًا فى الهياكل القانونية والإدارية اللازمة للتطور فى الغرب. بيد أن فيبر يولى اهتمامًا أكبر بالوعى حتى فى أعماله الأولى والتى كانت تركز بشكل أساسى على الاقتصاد. ويعد مبدأ العقلانية الاقتصادية، وهو روح التطور الرأسمالى فى الغرب، وثيق الصلة بالمذهب البروتستانتى الذى يتسم بالتقشف، وهنا يبدو فيبر أحيانًا وكأنه يقدم شرحًا مثاليًا لمفهوم التحديث: بيد أننا نلمس فى أعماله الأخيرة اهتمامًا بقضايا أخرى مثل شرعية النظام السياسى، والهياكل البيروقراطية التى تزداد تعقيدًا فى المجتمعات الصناعية، وهى قضايا محورية لفهمنا للكيفية التى عرفت بها أوروبا الحديثة مفهوم العصر الحديث.

ويمكن القول إن عملية التحديث فى حد ذاتها عملية معقدة وإن كل مجتمع قد اتخذ لنفسه مسارات مختلفة للوصول إليها. ومع ذلك يمكن أن نميز بين المجتمعات الحديثة والأخرى التقليدية – كما فعل ستيوارت هول Stuart Hall – على أساس أربع خصائص عامة، على النحو التالي: أولاً، إن السلطة شيء دينوى وليس دينيًا كما أنها تعرّف من خلال مفهوم الدولة القومية التى تعمل داخل حدود جغرافية آمنة وعلى أسس السيادة والشرعية. ثانيًا، يعتمد اقتصاد المجتمعات على المال حيث يتم إنتاج واستهلاك السلع على نطاق واسع وفق نظام السوق الحرة، فالملكية الخاصة محمية بقوة القانون، وعلى هذا يصبح التراكم طويل المدى لرأس المال هو الهدف والمنطق المحرك. ثالثًا، استبدل بالتراتبية الاجتماعية الجامدة التى كانت قائمة فى المجتمعات التقليدية، تقسيم اجتماعى أكثر دينامية. وهكذا أفرزت المجتمعات الصناعية طبقات اجتماعية جديدة كما نظمت العلاقة بين الجنسين بشكل مختلف. رابعًا، تواجه المجتمعات الحديثة تراجعًا للنظرة الدينية للعالم مع الصعود المتزامن للنهج الدينوى والعقلانى لتفسير هذا العالم ودور الإنسان فيه وتدريجيًا سادت أساليب التفكير الفردى

والبراجماتى الأداتى.(٥) وتتداخل هذه الخصائص الأربع بشكل ملحوظ مع آراء فيبر التى عبر عنها فى كتاباته الأخيرة، وهى تعكس وجود نظام كونى يصبح التغيير فيـــه شــيئًا أساســيًا. ويصبح من مظاهر العالم المتغير بصفة مستمرة ووجود حكومات تمثل قواعدها، واقتصاديات رأسمالية، وعدم ثبات النظام الهرمى للطبقات الاجتماعية، وأيضًا النظر إلى العالم من منظور فردى. ومن هنا فليس من قبيل الصدفة أن يتعلق الأدب الحداثى وتفسيراته بكل ما هو متغير وزائل وغير متوقع. وعلى النقيض مما يحدث فى المجتمعـــات التقليديـــة، يزدهـــر النظـــام الاجتماعى الحديث فى ظل التغيير الذى قد يتحول أحيانًا إلى ذلك القلـــق والارتيـــاب الـــذى تعكسه بعض الأعمال الحداثيّة الرائدة، أو أحيانًا تتحول إلى الإثارة والنشوة المصاحبة للتجديد والثورة كما يبدو فى بعض الأعمال الحداثيّة الأخرى.

بيد أن هناك وجه آخر للوعى الحداثى يرتبط بالنظر إلى الأدب بوصفه سلعة كأى سلع أخرى. ففى عالم تحولت فيه الهيئات الحاكمة إلى أجهزة إدارية وبيروقراطيـــة فـــى المقـــام الأول، نجد أن دور الكنيسة كراع للفنون قد تراجع وتلاشت نتيجة لذلك الهبات السخية التـــى كانت تمنحها الطبقة الأرستقراطية للفن والفنانين. ومن هنا وجد الفنان نفسه حرًا، كالعامـــل، فى عالم يحكمه نظام الإنتاج مما يضطره لبيع إنتاجه فى السوق. لقد سبق تسليع الفن ظهـــور الحداثيّة الجمالية بفترة طويلة، وهو أمر تمتد جذوره إلى عصر النهضة ولكنه تطـــور فـــى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نتيجة التخلص من الأنظمة التى كانت تشجع إنتاج الأعمال الفنية بتكليف الفنان بها. ولكن، ومع نهاية القرن التاسع عشر، أصبح مفهوم الفـــن باعتبـــاره سلعة شيئًا مقبولاً بدون أى تحفظ، فأصبح العرف السائد هو أن يكون الفنان منتجًـــا لـــسلعة موجهة إلى آخرين لا يعرفهم. إن مبدأ استقلالية الفن، هو بمعنى من المعانى، انعكاس مثالى لاعتبار الفن سلعة. كما أن نشوة الإبداع والابتكار لدى الفنان هى من أعراض واقع الـــسوق بالإضافة إلى أنها تمثل التطلعات الفردية نحو براعة الإنجاز. بذلك تمثل عملية التحديث تحديًا جديدًا للكتاب والفنانين باعتبارهم منتجين للسلع. فقد آثر البعض تسليط الضوء علـــى عبـــادة

---

(٥) Stuart Hall. "Introduction", *Modernity: An Introduction to Modern Societies* (Cambridge Polity Press, 1995). P.8

السلعة وارتباطها بطبيعة الفن، كما رأينا فى مشروعات أنصار الدادئية والسوريالية، فيما اختار فريق آخر - يمثله ريلكه وباوند وإليوت - أن يبقوا فى عزلتهم ونخبويتهم، مركزين على الكمال والتجديد على مستوى الشكل الفنى غير عابئين بإنتاج نصوص بغرض تسويقها. وأخيرًا هناك فريق ثالث اختار أن يتوجه إلى الجمهور وذلك إما لأغراض سياسية، كما فعل بريخت، أو لأهداف ذات طبيعة تجارية.

الثورات الحداثية البديلة

أدت عملية التحديث بمنظرى الحداثة إلى تأمل العلاقة بين الفن والظروف المادية للإنتاج. ويمكننا رصد وجهتى نظر متناقضتين تمثلان طريقتين بديلتين لفك القيود المفروضة على أى نظام اجتماعى رأسمالي؛ وتمثل آراء فالتر بنيامين وتيودور أدورنو هذين الاتجاهين. يرى بنيامين أن الوضع المعاصر يتسم بإمكانات النسخ الآلى [للفنون]؛ ويشير بنيامين إلى أن العمل الأدبى أو الفنى كان يتسم فيما سبق بالأصالة والتفرد، ومن ثم كانت هناك تلك الهالة أو القداسة التى ارتبطت به. وليس من قبيل الصدفة أن يستخدم بنيامين لفظة "الهالة" التى تشير إلى طبيعة علاقة الفن بالطقوس السحرية والدينية. ويحاول بنيامين إثبات أن عملية التحديث، وهى بعيدة كل البعد عن المساس بجوهر الفن، تمثل الفرصة السانحة لتحرير الفن من قيوده السابقة. ومن ناحية أخرى يهتم بنيامين بتحديد وظيفة أخرى للفن فى العالم المعاصر؛ ألا وهى قدرة الفن على الإسهام فى السياسة التقدمية للمجتمع الحديث. ولذلك كان الصراع بين الفن التشكيلى والتصوير الفوتوغرافى فى نهاية القرن التاسع عشر على قائمة اهتمامات بنيامين. ولقد تمحور هذا السجال حول إمكانية نسخ اللوحات الفنية نسخًا آليًا. وكان هذا فى حد ذاته مؤشرًا على الوعى بانحسار مبدأ استقلال الفن، باعتبار أن هذا المبدأ هو مجرد وهم تغذيه الأيديولوجية البورجوازية. ومن منظور احتواء كل نتائج الثقافة الإنسانية داخل الكيان الاجتماعى، يعتبر بنيامين الشريط السينمائى من أكثر الأشكال الفنية التى يمكن نسخها آليًا. ويعتبر هذا مؤشرًا - للمرة الأولى - على الانتفاء التام لتلك الهالة التى كانت تحيط بالفن. ففى السينما، يستبدل بالجمهور آلة التصوير، إذ تصبح الكاميرا المشاهد الآلى للعمل الفنى،

وبذلك تتحطم الهالة المحيطة بعملية التمثيل الفنى. وبغض النظر عن تقييمنا لبعض القضايا التى تناولتها مناظرات بنيامين، فإن فكرته العامة تتسم بالوضوح ويمكن صياغتها على النحو التالي: لقد تغيرت الظروف المادية للفن المعاصر، وعلى الفن أن يكون واعيًا بتلك التغيرات إذا أراد إحداث ثورة اجتماعية.

وتمثل آراء أدورنو البديل الآخر، فهو على دراية بتغير الظروف التى يتم فيها إنتاج الأدب أو الفن ويعرف أن مبدأ استقلال الفن لم يعد له الصدارة فى المجال الثقافى. بيد أن أدورنو يرى أن تقسيم الفن إلى أشكال "رفيعة" وأشكال "هابطة" قد أدى إلى بخس قيمته الفنية، كما أنه أدى إلى تهميش المنجزات الفنية الأصيلة. وبالفعل لقد أدت "صناعة الثقافة" فى الولايات المتحدة – كما حدث من قبل فى أوربا فى ظل الفاشية والشيوعية – إلى محو صفة الفردية المرتبطة بالفن، كما ساهمت تلك الصناعة فى تأكيد صفة الذاتية المدمرة التى يتصف بها العصر الحديث. فأدورنو ينعى مبدأ اعتبار الفن سلعة كما أنه يدرك أن الفن مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتكنولوجيا، ولكن إشكالية هذه العلاقة – بالنسبة له – تكمن فى أن التكنولوجيا، وهى سمة من سمات المجتمعات الرأسمالية – قد أدت إلى غياب قدرة الفرد على التحكم والإبداع مفضلة على ذلك إنتاج نوع من الفن الرديء الذى يعتمد على الإنتاج الجماهيرى الواسع. ويؤدى إغواء صناعة الثقافة إلى توحد الجمهور معها وبذلك تكتمل الدائرة الجهنمية لإنتاج واستهلاك الثقافة. من هنا لم تعد الأصالة هى سمة الفن فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة بل أصبحت الفردية الكاذبة هى العرف السائد. ويرتبط البديل الذى قدمه أدورنو، والذى يركز على الحقيقة المادية للفن شكلاً ومضمونًا، وعلى الطبيعة الاجتماعية للفن، بما قد نسميه "الحداثة فى أوجها". فبالرغم أننا لا يمكن أن نصف أعمال عديد من الكتاب الحداثيين بالالتزام السياسى، فإن أعمال بعض هؤلاء الكتاب، من أمثال مارسيل بروست، وصموئيل بيكيت، وبول سيلان، تقدم لنا لمحة من تعامل الذات مع غيرها واحتفاظها فى الوقت نفسه بتحررها من أية هيمنة، بالبقاء خارج التقاليد الأدبية. وعلى ذلك يرى أدورنو أن قيمة الفن الحداثى، كفلسفة أدورنو نفسها، تكمن فى تقويض النظام الاجتماعى المستقر من داخله، ذلك النظام الذى يراه أدورنو متسمًا بالذاتية المكبلة بالقيود.

إن تناقض آراء بنيامين وأدورنو عن الفن وعن الأشكال الفنية المختلفة والفنانين فى القرن العشرين من شأنه أن يدفعنا لتأكيد ذلك الافتراض الذى أصبح أكثر شيوعًا والمتمثل فى حقيقته أنه لا توجد حداثة واحدة بل عدة أشكال من الحداثة. ولقد وجدت مثل هذه المقولات قبولاً فى زمن ظهر فيه بعض المصطلحات مثل مصطلح "مابعد الحداثة" وذلك بغرض تجنب صيغة معرفية يمكن أن تؤدى إلى توحيد اللحظات التاريخية أو الاتجاهات الفنية المختلفة. ويمكن للحداثة أن تساهم فى فهمنا لذلك التشظى الفكرى، حيث إن كتابها وفنانيها كانوا يدعون إلى القبول بتعدد واختلاف الآراء السياسية والاجتماعية والتاريخية. وبالفعل فإنه من الصعوبة بمكان عمل حصر شامل لجميع الكتاب أو الفنانين الحداثيين، كما أنه من الصعب تحديد خصائص الأعمال الحداثية. فلا يمكننا مثلاً التوفيق بين آراء باوند وبريخت السياسية، كما أننا نرى أن إليوت ودوس باسوس يعبران عن تطلعات أو مفاهيم ثقافية شديدة الاختلاف. بيد أن أهمية الحداثة كمفهوم موحد يتأتى من قدرتها على مساعدتنا فى فهم الاختلاف فى الطريقة التى يتعامل بها مختلف الفنانين والكتاب مع الظروف المحيطة بهم أكثر من التشابه فى الاستجابة لتلك الظروف. وكان من آثار التحديث فى المجتمعات الأوروبية والولايات المتحدة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن واجه الفنانون والكتاب ظواهر ثقافية لم يواجهوها من قبل، أو على الأقل لم يواجهوها بنفس الدرجة أو على نفس النطاق. ولقد تزامن ذلك مع تطورات حدثت على المستوى الفلسفى والتاريخى فى مجال الأفكار والجماليات؛ وهى المجالات التى كانت قد تأثرت بدورها بعملية التحديث. لقد ظهرت الحداثة من داخل خصوصيات كل من التحديث والحداثيّة، ولا نعنى عندما نشير إلى الحداثة حركة جمالية واحدة وموحدة، بل نزعة تساعدنا على قياس مدى الاختلاف فى استجابة الفنانين والكتاب لذات الأزمة التاريخية والفلسفية بل والجمالية.

ما بعد الحداثة

باتريشيا ووه

ترجمة: **شعبان مكاوى**

أين الأسباب الأولية التى أستطيع أن أبنى عليها موقفي؟ أيـــن الأســـس الخاصة بي؟ ومن أين أستقيها؟ إننى أمارس التفكير، وبالتالى، فإن كل واحـــد من الأسباب الأولية يجر فى أعقابه سببًا آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية.

فيدور دستويفسكى فى رواية **مذكرات سرية**

تسمية ما لا يُسمى: ماذا تعنى ما بعد الحداثة؟

فى عام ١٩٧٩، أعلن جان فرنسوا ليوتار أن العصرية المستنيرة أصبحت تعانى مـــن "أزمة شرعية" لن تستطيع الشفاء منها. وبحلول منتصف الثمانينات، حاز كتابه **الوضع ما بعد الحداثى** La Condition Postmoderne مكانة عالية بوصفه الكتاب الذى أكمل المشروع النيتشوى الخاص بإقناعنا بموت "السرديات الكبرى" لله والميتافيزيقا والعلـــم. بيـــد أن هـــذا الخطاب الذى وصف تلك الأزمة، قد حمل فى طيّاته أعراض فنائه بعد عشرين عامًا.

ففى ما يشبه صورة بيكيتية [نسبة إلى صامويل بيكيت الكاتب المسرحى العبثي] أعلن ليوتار مؤخرًا أن مابعد الحداثة الآن هى مهنة رجل عجوز يبحث فـــى فتـــرة نهايتـــه عـــن البقايا.[١] كما يرى ريتشارد رورتى (المدافع عن الإجماع والذى لا يعتبر شريكًا سريًا لليوتار فى مناهضته للجوهرية) أن مصطلح مابعد الحداثة يصل فى مرونته حدًا يصير معه غير ذى نفع حتى لأهداف رورتى البراجماتية الجديدة. يقول رورتى لنا الآن إنه "تخلى عن محاولـــة

---

(١) Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984); Geoffrey Bennington, *Lyotard: Writing the Event* (Manchester: Manchester University Press, 1988).

إيجاد شيء مشترك بين مبانى مايكل جريفز Michael Graves وروايات بينشون Pynchon وسلمان رشدى وقصائد آشبيرى Ashberry وأنواع مختلفة من الموسيقى الشعبية وكتابات هايدجر ودريدا."[٢] وبالتالى، هل أصبحت مابعد الحداثة ضحية تحمل نفس أعراض الزوال التى شُخِّصت بها كل الثقافة الفكرية والفنية داخل الرأسمالية المتأخرة؟ وهل مازال ممكنًا تعريف مابعد الحداثة؟ ربما يشبه هذا الأمر محاولة إجبار قوس قزح على العودة إلى منشور نيوتن وحساباته الهندسية.

ومع ذلك، فلو قبلنا باعتقاد فردريك جيمسون أن قيمة التعبير مابعد الحداثى تكمن فى محاولته تسمية ما لا يُسمى وإيجاد شكل يتم من خلاله تمثيل ما يبدو أنه عصى على التمثيل من الشبكات العالمية للثقافة الرأسمالية المتأخرة ــ لو قبلنا بذلك، فسيكون هناك بعض التبرير التاريخى فى الاستمرار فى محاولة تسمية ما لا يُسمى، وهو مابعد الحداثة. ولأن مصطلح مابعد الحداثة كان دائمًا مصطلحًا تكوينيًا بقدر كونه وصفيًا، فإن تعريفاته كانت تميل إلى أن تكون محمّلة بالقيمة. وحتى فى مرحلة مابعد الحداثة المبكِّرة، كان من الوارد أن يتم نبذ عمل فنى بوصفه إساءة استخدام للطاقات الراديكالية الحقيقية للموجة الطليعية التى سبقته، أى بوصفه مجرد انعكاس غير عميق لأوجه الثقافة الاستهلاكية. فى الوقت نفسه، كان من الوارد أن يتم الاحتفاء بعمل فنى (كما هى الحال فى الكتابات الباكرة لإيهاب حسن) بوصفه ينبئ بوعى كونى و"غنوصي" مابعد ديكارتى جديد. وربما، على نحو أكثر اعتدالاً، يتم النظر إلى عمل فنى بوصفه يقدم، من خلال المحاكاة الساخرة، أفضل المتاح بوصفه الشكل النقدى الوحيد الباقى فى عالم لا يوجد به سوى رؤية محكومة بمنظورها.[٣]

---

(٢) Richard Rorty, *Philosophical Papers 2: Essays on Heidegger and Others* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 1.

(٣) انظر/ى: Fredric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review 146* (1984), pp. 53-92 وانظر/ى: Terry Eagleton, *Against the Grain* (London: Verso, 1986) وانظر/ى أيضا: Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1990).

ما العلاقة بين مابعد الحداثة بوصفها "المزاج" المهيمن على الرأسمالية الغربية المتأخرة وبوصفها أزمة شرعية فى المعارف الغربية والأبنية السياسية، أى بوصفها مجموعة متنوّعة من الممارسات الثقافية والجمالية، أو مابعد الحداثة بوصفها تمثّل كل تلك الخطابات التى تحاول أن تنظّر للحداثة المتأخرة أو مابعد الحداثة؟ وإذا كانت مابعد الحداثة قد علّمتنا أننا لا نستطيع أن نفصل موضوع المعرفة عن الألعاب المتعددة للغة التى يتشكل هذا الموضوع من خلالها، فلماذا نقبل أى "سردية كبرى" تاريخية لمابعد الحداثة؟ لقد جاء هذا المصطلح لكى يحدِّد ويصنِّف عددًا متنوعًا مربكًا من "السرديات الصغرى" ولكى يحدِّد أيضًا، على نحو أوسع، إحساسًا بالأزمة فى الخطابات الفلسفية والسياسية للتنوير الأوروبى. فمنذ بدايتها، وعلى نحو أكثر مما حدث مع الحداثة، جاءت مابعد الحداثة عن طريق التصنيف الأكاديمى وإعادة التشكيل الفكرية، كما جاءت عن طريق البيانات الجمالية وتطوّر الحركات الأدبية والثقافية. ويقع منظرو مابعد الحداثة، وعلى نحو لا ينتهى، فى تناقضات تتعلق بولعهم بمحاولة تسمية ما لا يُسمّى، رغم أنهم ينتقدون بشدة هذه المسألة ويصفونها بالديكتاتورية. وليس من المصادفة أن أحد مفاتيح النقاط المرجعية لمابعد الحداثيين هو مقولة نيتشه التى يحذِّر فيها بقوله: "إننا نحصل على المفهوم ــ ونحن نمارس الأعراف ــ عن طريق إهمالنا لما هو قائم وحقيقى، بينما الطبيعة متآلفة مع الأعراف لا المفاهيم... ولكن هناك شيء ما يبقى بعيد المنال وعصيًا على التحديد والتعريف".[٤] بإمكان المرء أن يقبل تحذير نيتشه ضد الغطرسة الفكرية فى نفس الوقت الذى يحارب فيه نزعة مابعد الحداثة والزعم بأن المفاهيم المجردة والكليات لا تتمتع بوجود حقيقى وأنها مجرد أسماء لا أكثر. ومن ثم فإننى أرى أن مابعد الحداثة يمكن فهمها على أنها تآكل تدريجى للفكرة الحديثة القائلة بأن لكل من الفن والعلم والأخلاق والسياسة مجاله المنفصل القائم بذاته. كما يمكن النظر إليها على أنها عملية منتشرة ومتزايدة لإضفاء نزعة جمالية على كل مجالات المعرفة من الفلسفة إلى السياسة وانتهاء بالعلوم. علاوة على ذلك، فإننى أرى أن مابعد الحداثة تتجلى فى صيغتين إحداهما

---

(٤) Friedrich Nietzsche, "On Truth and Lies in a Non-Moral Sense," in *Philosophy and Truth: Selections From Nietzsche's Notebooks of the Early 1890s*, trans. D. Breazeale (New Jersy: Humanities Press, 1979), p. 83.

"قوية" والأخرى "ضعيفة" وأن كلتيهما قد تبدى نزعة تفكيكية (معرفية)، أو نزعة أخلاقية تتسم بإعادة البناء.

بدأ "المزاج" مابعد الحداثى يتشكل فى عقد الستينيات عندما تصادف وقوع تغيّرات فى المجتمعات الغربية مع تغيّرات فى التعبير الفنى والأدبى. تمثلت التغيّرات الأولى فى ظهور مابعد التصنيع والهيمنة المتزايدة للتكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية المتسعة وإعلانات الموضة وانتشار الديمقراطية وزيادة عدد المتعلمين بالثانوى والجامعة وظهور أصوات الثقافات التابعة وانتشار تكنولوجيا المعلومات ووسائل الاتصال وصناعة "المعرفة"، فضلاً عن التراجع عن كل من الاستعمار والمثالية فى السياسة وظهور سياسات جديدة تتعلق بالهويّة وتقوم على العرق والنوع والتكوين الجنسى. بينما تمثلت التغيّرات التى طرأت على التعبير الفنى والأدبى فى فن البوب ومعاداة الحداثة فى فن العمارة. وتمثلت فى الأدب فى إنتاج نصوص أدبية تتأمل ذاتها، أى تجعل من فعل الكتابة جزءًا من موضوع الكتابة. وقد صاحب هذه التغيّرات جميعًا شك جديد تجاه العلم والوضعية المنطقية فى التفكير. وبدا أن هذه التغيّرات كانت تزيد، بشكل تدريجى، من حدة رفض الحداثة والتنكر لأفكار العقلانية المرتبطة بالتنوير ومابعده، لا سيما ما يتعلق منها بوحدة الذات وفكرة العدالة فى السياسة ودور الدولة وفكرة القوانين الأساسية للتاريخ وفكرة إمكانية قيام يقين فى الفكر والعلم.

لقد كان هناك دائمًا، ومنذ بدء حركة التنوير، تيار معاد لهذه الحركة فى الفلسفة والفن (إن رواية **مذكرات سرية** لدستويفسكى والمشار إليها فى بداية هذا المقال تطعن فى كل شيء، من الأخلاق الكانطية إلى الأخلاق النفعية ومن الاشتراكية العلمية إلى العالمية، وبمفردات تبدو وكأنها كانت تعلم الغيب عن كثير من الفكر مابعد الحداثي). غير أن هذا التيار المناهض للتنوير لم يتصادف أن انسجم من قبل، وعلى هذا النحو، مع ما استجد من تغيّرات فى المجتمعات الغربية. لقد انعكس التراجع عن الطوباوية فى الأربعينيات والخمسينيات فى استجابات فلاسفة من أمثال كارل بوبر Karl Popper وحنّا أريندت Hannah Arendt ومايكل أوكشوت Oakeshott وإزايا برلين Isaiah Berlin تجاه فظائع الهولوكوست وانتشار الشمولية. وفى الوقت الذى كانت فيه الحكومات الغربية مشغولة بإعادة بناء دولة

مابعد الحرب داخل إطار التوفيق الذى يشار إليه الآن بأنه "رأسمالية الرفاهية"، انسحبت الفلسفة التحليلية داخل نفسها على نحو متزايد، واتجهت الفلسفة السياسية إلى مفاهيم الإصلاح التدريجى أو إلى ما أطلق عليه بيرلين "الليبرالية المتوترة" (أى التنكر لكل المحاولات العقلانية للوصول إلى خير اجتماعى جمعى من خلال القوانين العلمية للتاريخ).

كان برتراند راسل قد دافع عن الشك العقلانى للتنوير بوصفه شكلاً من أشكال نقد المعرفة الذى "يستطيع، رغم عدم قدرته أن يخبرنا بأى درجة من درجات اليقين عن الإجابة الحقيقية للشكوك التى يثيرها، أن يقدم احتمالات من شأنها أن توسِّع من أفكارنا وتحرّرها من طغيان العادة".[٥] وبحلول السبعينيات، ارتدّت هذه الشكوك على نحو متزايد على طرق تشكلها وتحليلها بحيث لم تعد موضوعات المعرفة كيانات تنعكس عليها اللغة. وبمجيء عام ١٩٧٩، وعندما نشر ليوتار كتابه المؤثر، كانت أشكال جديدة من النسبية المعرفية والثقافية قد نضجت بالفعل. فلم تعد الحقيقة والمعرفة والذات تمثل مقولات جوهرية، بل صارت أبنية بلاغية تتخفى وراءها علاقات القوة واستراتيجيات القهر والتهميش. وكانت الفلسفة قد زعمت أنها وحدها تملك الخطاب الذى يستطيع أن يجد المفردات النهائية التى تؤسس المعرفة. فجاء أنصار مابعد الحداثة ليزعموا أن هذا غير صحيح وأن هناك دائمًا مفردات جديدة يمكن اختراعها.

يمكننا فهم مابعد الحداثة، بشكل عام، بوصفها تعديًا تدريجيًا لما هو جمالى على مجالات الفلسفة والأخلاق والعلم، وبوصفها إزاحة تدريجية للاكتشاف والعمق والحقيقة والتواصل والتماسك لصالح التركيب والخيال وسرديات تأمل الذات والتشظى الساخر. باختصار، أفسحت الواقعية الطريق للمثالية ثم للمذهب النصى، على نحو لافت للنظر. وقد وصف جيمسون ذلك بأنه أعراض الإحالة الذاتية المستقلة autoreferentiality ووصفه جان بودريار Jean Baudrillard بأنه إحدى حالات ما فوق الواقع حيث تحولت نزعة إضفاء الطابع الجمالى على الأشياء ضد نفسها، وصار الفن "ميتًا، ليس فقط لأن تعاليه النقدى

---

(٥) Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy* (1912) (Oxford: Oxford University Press, 1967), p. 91.

قد انتهى، ولكن لأن الواقع نفسه ــ وهو محمّل على نحو كامل بجمالية لا تنفصل عن بنائه ــ قد اختلط بصورته."(٦) وعلى نحو أكثر تحديدًا: كيف انتقلت مابعد الحداثة تدريجيًا من انكماشها المبكر داخل مناظرات عن قيمة الحداثة الأدبية والفنية والمعمارية إلى مجالات الفلسفة والنظرية الاجتماعية والسياسية، وأخيرًا إلى دراسات العلوم؟ وما المزاعم القيمية التى ناصرتها أو هاجمتها؟ وماذا عن تداعياتها السياسية؟ وماذا كان تأثيرها على النقد الأدبي؟ وأين يقف الجدل الدائر بشأنها فى نهاية القرن العشرين؟ هل يمكن لخريطة واسعة أن تشتمل على الأشكال المختلفة لمابعد الحداثة بحيث تحوى كل أطيافها وميولها؟ وكيف لنا أن نرصد بشائرها الفكرية؟ سوف أحاول فيما تبقى من هذا المقال أن أقدم إجابات مختصرة لبعض هذه الأسئلة، وذلك عن طريق النظر فى نشأة مابعد الحداثة كنظرية جمالية رسمية وكنموذج للموقف السياسى وكنظرة فلسفية.

صعودٌ لا يقاوم: مابعد الحداثة من الفن إلى العلم

جاء أول استخدام لمصطلح مابعد الحداثة فى الخمسينيات على أيدى نقاد الأدب لوصف أنواع جديدة من التجارب الأدبية التى انبثقت عن جماليات الحداثة وتجاوزتها. ولازم هذا المصطلح تأكيد على الحلول والتعين والتجارب العارضة على نحو يناقض حداثة تأكدت وترسخت فى تنظير النقد الجديد وفى جماليات تعبيرية مجردة ارتبطت بالموضوعية والتعالى ورفض الكتابة الذاتية. وجاء شعراء من أمثال تشارلز أولسن Olsen ونقاد من أمثال وليام سبانوس Spanos (محرر المطبوعة المهمة **Boundary 2**) ليقولوا بوجود أدب جديد لا يروّج لمركزية الإنسان فى الكون وينطلق من فلسفة هايدجر المعادية للنزعة الإنسانية، وهو أدب ينظر إلى "الإنسان" ككائن فى العالم له موقعه، تمامًا مثل باقى الكائنات والأشياء. فى الوقت نفسه، ظهر اتجاه مشابه تمثل فى رفض سوزان سونتاج Sontag لنموذج السطح/العمق ذى الطابع الفكرى لصالح قبول التجربة الفنية بوصفها سطحًا حسيًا إيروتيكيًا.

---

(٦) Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London and New York: Verso, 1991) p. ix.; Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983), pp. 151-152.

ودعا جون بارث Barth إلى التخلى عن أدب الإنهاك والتوجه إلى أدب يستخدم أسلوب المحاكاة الساخرة فى التعبير عن الامتلاء. وتحدثت ليسلى فيدلر Leslie Fiedler عن فن ديمقراطى جديد يقاوم نخبوية الحداثة العليا ويزدريها، ويردم الفجوة بين الثقافتين الرفيعة والشعبية، ويقوض "الاستقلالية" المزعومة والمتعالية لجماليات الحداثة.(٧) كان "السطح أو البنية السطحية"، بالنسبة لهؤلاء النقاد، المقابل الأكثر ديمقراطية فى الفترة المعاصرة للجماليات السلبية للحداثة التى تكلم عنها أدورنو Adorno. على أن هذا المصطلح كان قد تحول، فى منتصف الثمانينيات، من وصف عدد من الممارسات الجمالية (التى تشمل التشفير المزدوج والمفارقة العابثة والمحاكاة الساخرة والاستطراد والوعى بالذات والتشظى وخلط الثقافة الرفيعة بالثقافة الشعبية وتشبيكهما) إلى طريقة تشمل تحولاً فكريًا أعم يشى بالتشكك الغالب فى القيم التقدمية التى طرحتها الحداثة.

عند هذه النقطة، بدأت مابعد الحداثة تتخذ هويتها الثقافية المألوفة التى ناقشناها من قبل. لقد كان استخدامها هنا، حسب ما شرح جيمسون، من أجل وصف حقبة ثقافية تنهار فيها الفوارق بين المعرفة الوظيفية والمعرفة النقدية، لأن الرأسمالية، فى مرحلتها الاستهلاكية المتأخرة، غزت اللاوعى الإنسانى وبلاد العالم الثالث، بحيث لم تُبق خارج الثقافة أى فضاء أو نقطة أرشميدية (فلسفية كانت أم جمالية). وبحلول عام ١٩٨٤، ترسخت مابعد الحداثة كمجموعة من الخطابات التى تدعو إلى رفض التفكير القائم على أسس جوهرية، وهو ما مثَّل مجموعة من الممارسات الجمالية التى تعطل المفهوم الحداثى لمبدأ الاستقلالية الجمالية ومجموعة متنوعة من التحليلات للحالة الثقافية الحاضرة. وقد وصف إيهاب حسن مابعد الحداثة بأنها "حركة متناقضة تأخذ على عاتقها تقويض العقل الغربى ... وترفض الموضوع

(٧) جُمعت هذه المقالات فى كتاب من تحرير كاتبة هذا المقال:

Patricia Waugh, *Postmodernism: A Reader* (London and New York: Edward Arnold. 1992).

وانظر/ى على وجه خاص: William Spanos, The Detective and the Boundry: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination" pp. 78-87; Leslie Fiedler, "Cross the Border – Close the Gap," pp. 31-48; Susan Sontag, "Against Interpretation," pp. 48-56; Ihab Hassan, from *Paracriticism*, pp. 60-78.

الكامل والشامل، وتتنكر للفلسفة الغربية ... وتلتزم التزامًا وجوديًا تجاه الأقليات فى السياسة والجنس واللغة."[٨] فلو كانت النزعة الأسسية أو الجوهرية تتطلب الثقة فى قدرة المحقق على الوصول إلى أسس، لبدا أن زوال أحد الأسس لا بد أن يؤدى إلى انهيار الآخر. علاوة على ذلك، إذا كان المشروع الفلسفى لحركة التنوير يتعرض للخطر وإذا كان ليس ثمة موضوع عقلانى يمكن تحريره، فمن المؤكد أن الالتزام السياسى تجاه التحرر الكونى وتجاه العدل يصبح هو الآخر فى خطر أيضًا. فى الثمانينيات، بدا أن مابعد الحداثة كانت تطعن فى كل وجه من وجوه خطاب التنوير والأساس الكامل للحداثة، أى أنها كانت تتحدى استقلالية الفن وتأسيس يقين معرفى. ليس هذا فحسب، فقد كانت تشكك فى المشروع السياسى الخاص بالحقوق الإنسانية العامة، بل وتشكك حتى فى موضوعية العلم.

ما بعد الحداثة: من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية

من الممكن اعتبار التحول من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية بمثابة نموذج معرفى paradigm للانتقال الكامل من الحداثة إلى مابعد الحداثة، وذلك فى علاقة الفن الراقى بالثقافة الشعبية وعلاقة المعرفة بالسياقات التاريخية والاجتماعية ومفهوم الذات بوصفها كلاً عاقلاً موحَّدًا، وكذلك فيما يتعلق بمفهوم التاريخ كبناء غائى تدعمه القوانين الكونية. وتشير مابعد الحداثة فى مرحلتها المبكرة إلى حركتها الثقافية التالية المتسعة المدى فى تناولها لعلاقتها بالحداثة من خلال مفهوم الاستقلالية، وهذا مصطلح رئيسى فى التنظير للحداثة بداية من أوائل العشرينيات. ففى عام ١٩١٣، دافع كلايف بيل Clive Bell فى كتابه **الفن** *Art* عن الفصل المطلق بين الحياة والفن. ورحب تى. إس. إليوت عام ١٩٢٣، فى نقده الشهير لرواية **يوليسيس** فى مجلة ذا دايال *The Dial*، بطريقة جيمس جويس "الأسطورية" كسبيل للنجاة من فخ التاريخ.[٩] وفى عام ١٩٢٩، أعلن يوجين جولاس Eugene Jolas، محرر

---

(٨) كلمات لإيهاب حسن مقتبسة في:

A. Wellmer, "The Dialectic of Modernism and Postmodernism," *Praxis International 4* (1985), p. 338.

(٩) T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth," *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode (London: Faber and Faber, 1975), pp. 175-178.

الدورية الحداثية الشهيرة **ترانزيشن** *Transition* ، أن "الحقبة التى كان فيها الكاتب يــصور الحياة من خلال نفسه تقترب لحسن الحظ من نهايتها. فالفنان الجديــد قــد أقــر باســتقلالية اللغة."(١٠)

إن التحول فى مفهوم الاستقلالية شيء مهم من أجل فهم العلاقة بين الحداثة ومابعــد الحداثة فى الفن، وهو أيضًا مهم من أجل فهم النقد مابعد الحداثى للحداثــة. جــاءت الفكــرة الحداثية للاستقلالية من الفكر الكانطى، وارتبطت ارتباطًا وثيقًا بفكرة كــانط عــن الحريــة والحقيقة. والاستقلالية تعنى القدرة على التصرف وفق مبادئ محددة ذاتيًا ومُشكّلة على نحــو عقلانى وليس التصرف نتيجة دوافع غير عقلانية من الداخل أو نتيجة ضغوط ديكتاتورية آتية من الخارج. إنها تعنى تجاوز النزعة المادية أو التاريخية فى فضاء تُشكله الحرية. وتــرتبط الاستقلالية، فى الأخلاق الكانطية، بفكرة الأمر المطلق، أى القاعدة غير المشروطة التى تقول بأن كل فرد حر طالما كان يتصرف وفقًا لمبادئ عامة تحترم الآخرين بوصفهم غاية فى حد ذاتهم لا وسيلة من أجل غاية الفرد نفسه. وبنقل فكرة كانط إلى الفن، نجد أن الفن هو غايــة فى حد ذاته وأنه يخلق عالمه الخاص ويقوم على قواعد داخلية لا تتبع أوامر أنظمة أخــرى خارج ما هو جمالى، أى أوامر أنظمة خارجية كالسياسة والأخلاق والعلم والفلسفة.

مال النقد مابعد الحداثى للاستقلالية الأدبية الحداثية إلى أن يأخذ أحد طــريقين. الأول يتناول مكان الفن فى الثقافة الشعبية، وعلى نحو خاص عملية "تذويب الاخــتلاف"، حيــث تنتحل الثقافة الاستهلاكية أشكال الفن الرفيع، وحيث تستوعب الثقافة الأدبية الرفيعــة، علــى نحو تدريجى، طرق التعبير العامة للثقافة والشعبية وتعيد تشكيلها.(١١) أمــا الطريــق الآخــر فيتناول القواعد الأخلاقية لمسألة الاستقلالية، أى الإقرار بأنه إذا كان ثمن الاســتقلالية هــو الانسحاب الجمالى من الارتباط التاريخى، فإن ثمن إضفاء النزعة الجمالية على الأشياء قــد

---

(١٠) Eugen Jolas, "The Revolution of the Word and James Joyce," in *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (London: Faber, 1972), p. 80.

(١١) انظر/ى:
Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990).

يفضى إلى انهيار الأخلاق والسياسة فى الفن، أى الإسقاط المحفوف بالمخاطر للفن على التاريخ وتفسخه إلى أنواع من صناعة الأسطورة غير الواعية بذاتها، وهو ما ارتبط بالسياسات الفاشية الحديثة.

يعتبر المدافعون عن مابعد الحداثة أن الارتياب فى مفهوم الاستقلالية الحداثية يُعد اعترافًا أمينًا بتواطؤ الفن مع المزاعم الثقافية لزمنه، كما يُعد علامة ترحيب بانهيار الهيمنة الثقافية لطبقة مترفة تحرص على الدفاع عن امتيازاتها فى مواجهة انتشار الثقافة الشعبية والديمقراطية السياسية. ويرى هؤلاء المدافعون أن الاستقلالية الجمالية كانت طريقة تهدف إلى رفض أو احتواء المشاعر الراديكالية. ومن ثم، يمكننا النظر إلى هذه الاستقلالية الجمالية بوصفها متواطئة مع ذلك "القفص الحديدى للعقلانية"، الذى يشكل الثقافة البورجوازية من خلال استراتيجياتها وأخلاقها التى تهدف إلى السيطرة.

وقد قامت، بالمثل، معارك حول قضية التضمينات الأخلاقية لعملية الانتقال من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية، ففى عالم تهيمن عليه التكنولوجيا، قد يبدأ الناس فى إسقاط عوالمهم الجمالية الكاملة على التاريخ. ومن ثم تصبح العقيدة الفنية، فى مجتمع علمانى وحضرى، برنامجًا لارتكاب المجازر والتعذيب والإبادة على نحو منتظم. ليس ثم غبار على المنادة بعقيدة فنية، ولكن ماذا عن عواقب هذه العقيدة إذا بدأت فى الدعوة إلى هداية الآخرين إلى طريقها وراحت تعلن مزاعم عن قدرتها على خلق عالم استهلاكى خال من التوجيه الروحى أو التماسك العُرفى؟ فى الستينيات بدا أن الكتاب والفنانين أدركوا، على نحو مفاجئ، الإمكانية الفاشية التى تحملها نزعة جمالية متحررة. ورأى والتر بنيامين أن إسقاط نزعة رمزية جمالية متفسخة على التاريخ كان هو السبب فى خلق المثاليات البربرية لألمانيا النازية. وفى أوائل الأربعينيات، لاحظ كارل بوبر Popper أن الفن المتخفى تحت رداء العلم والمتخذ هيئة الميتافيزيقا قد يفضى إلى تاريخية خطيرة، أى نزعة الكمال الجمالية. كانت قصيدة أودن "الشاعر والمدينة" “The Poet and The City” (1963) وقصة بورخيس "تلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" Tlon, Uqbar, Orbis Tertius (1964) ورواية آيريس ميردوخ **الهروب من الساحر** *The Flight From the Enchanter* (1956) ورواية فرانك

كيرمود **الإحساس بالنهاية** *The Sense of an Ending* (1967) بعضًا من أوائل التجارب الأدبية التى انتبهت إلى أن الاتجاه المتزايد إلى كتابة نصوص تتأمل ذاتها لـم يكـن مجـرد انغماس فى ألعاب لغوية.[١٢] إن استراتيجيات هذا القص الذى صار يُعرف "بالميتاقصة" قـد تقوم بدور أخلاقى فى عالم يهمل، على نحو متزايد وخطير، التفريق بين نظم القص المختلفة.

وجاء رد فعل الكتّاب مابعد الحداثيين تجاه المشكلات التى خلفتها مثل هذه الرؤى فى اتجاهين: إما الانغماس فى مبدأ الاستقلالية الجمالية على طريقة قياس الخُلف *reductio ad absurdum* [أى البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو على فساد المطلوب بإثبات نقيضه] وهو يعزل الفن كخيال مطلق أو الاستكشاف الواعى لطرق تحافظ على سحر الفـن دون استسلام لفتنته على نحو خطير (على طريقة الواقعية الـسحرية والتـأريخ القصـصى وكتابات روائيين من أمثال كالفينو وسبارك وميردوخ وبينشون). كان صامويل بيكيت، الذى تنطلق أعماله من الطريقتين معًا وتمتد على مدار فترة الحداثة فى أوجهـا ومابعـد الحداثـة المبكرة، رمزًا مهمًا فى النقلة الجمالية من الحداثة إلى مابعد الحداثة. ففى العـالم الـديكارتى التهكمى لبيكيت، يتوق الوعى البشرى، المنفصل عن الماكينة المعطوبة التى هى الجسد، إلى الانسحاب إلى فضاء عقلانى أو جمالى خالص، حيث يُحتمل أن يصنِّف التماسـك الـداخلى الطبيعة من خلال اللغة فى شكل دائرة أفلاطونية كاملة. فأعماله مليئة بالألعاب اللغوية وتنبثق الكوميديا فيها من الفصل بين قوة المسعى وعبث المضمون ولا جدواه. إن الافتتان بأنظمـة مستقلة ومغلقة يعبر عن الاعتراف بغواية المنطق القياسى وعن السخرية من نقاط العجز فيه. وتحاول شخصيات بيكيت فى **الثلاثية** The Trilogy، على نحـو يـائس ولكـن بطريقـة كوميدية، أن تصل إلى اليقين بأن الذات تفكير خالص، أى تحاول الوصول إلى حالة ديكارتية خالصة. إنهم لا يفشلون فى مسعاهم فحسب، لكن الجهد المبذول نفسه يـدفع القـارئ إلـى الاعتراف بأن كل ما يتم استبعاده بوصفه "عديم القيمة" باسم مبدأ الاستقلالية الفنية يتـصادف أن يكون هو نفسه كل ما نقدره بوصفه "الحياة." إن الوضوح لا يأتى من نسق فـى الإبـداع الأدبى قائم بذاته، منشغل بتأمل نفسه على نحو حسابى لنسق الاستقلالية (مهما كانت غوايته)،

---

(١٢) Iris Murdoch, *The Flight From the Enchanter* (London: Chatto and Windus, 1956).

كما إن نية بيكيت المعلنة فى كتاباته كانت تتمثل فى "العثور علـى شـكل يـستوعب هـذه الفوضى."(١٣) وقد أنتجت مابعد الحداثة أشكالاً متعددة لـذلك اللعـب الفنـى، حيـث تتأمـل النصوص نفسها. وكما هو الحال فى جماليات الحداثة، فإن الموقف التعميمى الرافض لمجمل ما تم إنتاجه موقف خاطئ أشبه بالإصرار على اختيار وزن شعرى بعينه. إن تبنى الحداثـة لمبدأ استقلالية النص قد يمثل احتقارًا أرستقراطيًا للثقافة الاستهلاكية الفجـة، وربمـا يمثـل نصيحة نيتشه بأخذ جماليات التخييل بديلاً عن الحضور الميتافيزيقى. إن النفور والميل إلـى السخرية قد يمثلان رفضًا لجماليات التخييل أو وعيًا بالمخاطر الكامنة للحضور الميتافيزيقى.

السياسة ونظرية المعرفة وما بعد الحداثة

ولكن كيف يدخل الاهتمام بمسألة الاستقلالية سياسة النقد مابعد الحداثى للحداثة؟ أدرك مفكرو مابعد الحداثة، مثلهم مثل فنانيها وكتابها، أن أحد تأثيرات التحديث هـو أن المعرفـة تُدخل التجربة فى العالم وتشكلها ثم تتشكل بها على طريقة واعية وغير مـسبوقة. وبمجـرد إعادة تصور المعرفة من خلال مفردات تركيبية، قد لا تعود العقلانية مبررة فى ذات هـى، إلى حد ما، شفافة تجاه نفسها، وقد لا تُكتشف الحقيقة عن طريق عقلانية قادرة علـى سـبر أغوار الأسس التى قامت عليها. فى هذا المناخ لمابعد الحداثة، ركز النقد على الفكرة الحداثية لاستقلالية الذات واستقلالية الميتاسرديات التى زعمت أنها تؤسس المعرفة بالوقوف خـارج التاريخ. وتسجل مابعد الحداثة أزمة كبيرة فى الفهم الرومانتيكى ـــ الحديث للذات بوصـفها تتأسس على ذاتية متكاملة تسعى إلى تحقيق تماسك داخلى كامل وعلاقة مُرضية مـع العـالم الواقع خارج الذات (ومثل هذه الأزمة كامنة فى النقد الماركسى للمثالية الهيجلية وفى الهجوم الفرويدى على العقلانية وفى تفكيك نيتشه للميتافيزيقا وفى النقد مابعد البنيوى لمسألة تمثيـل الواقع). وتُعرِّف مابعد الحداثة نفسها عن طريق التمييز بالتضاد مع أشكال التفكيـر المبكـرة للعقلانية والإمبريقية، فهى ضد المثالية الأفلاطونية التى تكمن الحقيقة فيها فى فضاء شـفاف

---

(١٣) انظر/ى:

Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with George Duthuit* (London: Calder. 1965).

من الأشكال المثالية، وهى ضد الانعكاسية الإمبريقية التى يظهر فيها العقل كجوهر شفاف كالزجاج، وهى أيضًا ضد المثالية الكانطية المتعالية التى تتحول فيها الذات التاريخية إلى أبنية ذهنية مطلقة، وهى التى تقدم المحيطات العامة للفضاء والزمن والهوية والشروط اللازمة للمعرفة.

ومن ثم يحل اللايقين مابعد الحداثى محل الشك الحداثى. فإذا كان من المستحيل التحرك خارج أدوات التحقيق أو الاستجواب (التى هى اللغة بشكل أولي) من أجل الاتصال بالحقائق فى العالم، فلابد أن يحل الحوار محل الدياليكتيك (سقراطيًا كان أم هيجليًا) وأن تحل "المحادثة" التأويلية محل دقه "المنهج" الديكارتى. ربما لا يكون ثمة موضوع عام للتحرر فى السياسة، وربما لا يكون ثمة عدالة إجرائية خالصة تأتى من "زاوية نظر لا تنتمى لمكان ما"، وتؤسس لخطاب المساواة وحقوق الفرد، وربما أيضًا لا يكون ثمة مفهوم معترف به على مستوى العالم لما هو "خير". كذلك لم تعد الليبرالية والماركسية، وهما الخطابان التحرريان للحداثة، تستطيعان أن تطرحا نفسيهما بمفردات مقبولة على مستوى العالم. ولذلك تصبح السياسة "سياسة مصغرة"، أى أن الممارسة فى أحسن حالاتها تقتصر على عقلانية متعينة تسود المحادثات المتمثلة فى الممارسات الداخلية لمجموعات أو جماعات محددة. وتصبح مزاعم العالمية استراتيجيات للاستبعاد والهيمنة.

وكما هى الحال فى قضية الاستقلالية فى العلاقات بين الحداثة ومابعد الحداثة فى تجلياتهما فى المجال الإبداعى، فإن هذا النقد المعرفى لاستقلالية الذات ومركزيتها تقع فى قلب المناظرات السياسية الدائرة بين مابعد الحداثيين ونقادهم. فقد رحبت نسويات من أمثال هيكمان Hekman وفلاكس Flax وجاردين Jardine بمابعد الحداثة بوصفها أكثر أشكال النقد الراديكالية ضد الحداثة و"إبيستمولوجيتها الذكورية."[١٤] وقد رأى بعض مابعد

---

[١٤] انظر/ى:

S. Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism* (Cambridge: Polity, 1990); Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West* (Berkeley: University of California Press, 1990); Alice Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca and New York: Cornell University Press, 1985).

الماركسيين مثل إرنيستو لاكلو Ernesto Laclau وشانتال موفى Chantal Mouffe فى النقد مابعد الحداثى للحداثة وسيلة لفضح عقم الإجرائية الليبرالية فى رفضها الإقرار بالحاجة إلى مفردات موضوعية لمفهوم "الخير"، كما رأت فيها أيضًا وسيلة للكشف عن تواطؤ الماركسية الخطير مع عقلانية بديهية من شأنها أن تدمر المجتمع الديمقراطى الحقيقى وذلك من خلال نظرتها "العلمية" غير القابلة للتفاوض عن تصورها للتاريخ. لقد كشفت مابعد الحداثة، فى رأى هؤلاء الماركسيين الجدد، عن أنه من الممكن استكشاف طرق أخرى من أجل الحفاظ على المثل التحررية للحداثة مع الاستغناء عن أسسها المعرفية.[١٠٥]

غير أن نقاد مابعد الحداثة، من أمثال كريستوفر نوريس Norris وتيرى إيجلتون Eagleton وجون جراى Gray، قدموا صورة مختلفة للمترتبات السياسية لمابعد الحداثة، حيث رأوا فى استراتيجياتها معارضة ساخرة ومنحطة لخطابات التحرر السياسية الحقيقية. وتتطلب مثل هذه الخطابات إما مفهومًا للذاتية كشىء متماسك وقصدى أو فهمًا للحقائق الثقافية والاقتصادية والسياسية، التى تستطيع أن توفر أساسًا للاتفاق الجمعى على طبيعة الخير. وتفشل مابعد الحداثة، فى رأى هؤلاء، فشلاً مزدوجًا. فهى، من ناحية، تمثل مجرد رؤية سطحية أو عبثية لعملية القياس بالخُلف *reductio ad absurdum* [وهو قياس، كما ذكرنا من قبل، أساسه البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو على فساد المطلوب بإثبات نقيضه] للمبدأ الليبرالى الكلاسيكى للحرية السلبية أو تتحول، من ناحية أخرى، إلى هيجلية جديدة مصابة بجنون العظمة، حيث تتحول الحرية الإيجابية ونموذج اكتشاف الذات داخل ممارسات المجتمع المدنى إلى حتمية ثقافية صماء يكون المخرج الوحيد منها ولعًا نصيًا خاليًا من الحرية بدعوى المتعة أو إثارة اللذة لأغراض استهلاكية، أو ممارسة النقد بوصفه نوعًا من اللعب الحر. ينظر إيجلتون، فى حقيقة الأمر، إلى مابعد الحداثة على أنها نوع من الاضطراب المرضى المثير للاكتئاب يتأرجح بين قطبى الحماس المنتشى بالنص والولع بالصور المجردة الأشبه بالقص واللصق عن المدينة البائسة، وكلاهما معبر عن ذاتية لا مركز لها ومولعة بالحرية ولكن دون هدف محدد من وراء هذه الحرية فى مجتمع قمعى

---

(١٠٥) Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, "Post-Marxism Without Apologies," *New Left Review 166* (1987), pp. 79-106.

يكبح الرغبة الجامحة لهذه الذاتية. وفى هذا التحليل، إذا كان النموذج الوحيد للحرية هو نوع من المعارضة الساخرة للحرية السلبية، حيث لم تعد الذات التى قد تجسد هذه الحرية موجودة، فإن "الاختلاف" الذى تتبجح به مابعد الحداثة يصبح غاية فى حد ذاته دون أى أهداف وراءه.

ما بعد الحداثة بوصفها نقدا فلسفيا

بقراءة مثل هذه المقاربات المتناقضة لمابعد الحداثة، لا يملك المرء إلا أن يتعجب ويتساءل عما إذا كان هؤلاء النقاد يتكلمون حقًا عن نفس الشيء. ومن هنا، لم يكن مدهشاً أن يعلن منظّرٍ اجتماعى بارز أن مابعد الحداثة هى "أكثر الحركات الفكرية إصابة بالملل والضجر وأكثرها عقمًا فى التاريخ."[١٦] وربما نستطيع إيضاح الأمر إذا اعتبرنا مابعد الحداثة تنقسم إلى صيغتين قادمتين من أسس فلسفية منفصلة: صيغة عفية وصيغة هشة ولكل منهما ميلها التفكيكى ونزعتها القائمة على إعادة التركيب. لقد جاءتنا الصيغة القوية من قراءة مابعد البنيوية لنيتشه، وأما الصيغة الهشة، فقد خرجت من القراءة التأويلية لهايدجر.[١٧] وعادة ما تركز الصيغ التفكيكية على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما تركز الصيغ القائمة على إعادة التركيب على محاولة بناء نسق بديل للقيم. دعونا أولاً نتناول الصيغة "القوية" لمابعد الحداثة.

فى عبارة شهيرة أعلن نيتشه فى كتابه **أصل الأخلاق** Genealogy of Morals: "علينا من الآن فصاعدًا، أعزائى الفلاسفة، أن نأخذ حذرنا من خطورة الخيال القديم للمفاهيم الذى افترض وجود ذات عارفة منزوعة الإرادة والألم والزمن ... هناك فقط معرفة تقوم

---

(١٦) انظر/ى المراجع التالية:

Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy* (London and New York: Harvester Wheatsheaf, 1990); Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1996); John Gray, *Enlightenment's Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age* (London and New York: Routledge, 1995).

(١٧) Bruno Latour, "Postmodern? No, Simply Amodern! Steps Towards an Anthropology of Science," *Studies in the History and Philosophy of Science 21* (1991), p. 147.

على المنظور الشخصى."(١٨) وبهذا بدأ نيتشه أول نقد كامل لفكرة الحقيقة القائمة على أسس ولفكرة الذات العاقلة. يستتبع مثل هذا الموقف، بالنسبة لأنصار مابعد الحداثة فى صيغتها القوية، أن تتخلى الفلسفة عن مزاعمها الخاصة بمكانتها العلمية وأن تعانق طبيعتها الحقيقية مثلها مثل الشعر والفن. وربما كانت أكثر العبارات اقتباسًا فى خطاب مابعد الحداثة كله هو تأكيد نيتشه على أن الحقيقة هى ببساطة "جيش متنقل من الاستعارات والكنايات والتجسيدات التى تم تعزيزها ونقلها وتجميلها شعريًا وبلاغيًا." وكما هى الحال مع "العملات النقدية المعدنية التى فقدت صورها"، فقد تم محو الأصول التاريخية للحقيقة وتم تغطيتها ببلاغة الموضوعية والميتافيزيقا. أما فيما يتعلق بالعقل البشرى، فإن الشيء العقلانى الوحيد الذى نعرفه هو ذلك العقل الصغير الذى نملكه. إن الذى يفسر العالم هو احتياجات الإنسان.وليس عقله، والحقيقة ببساطة هى "الرغبة فى السيطرة على تعددية الحواس والرغبة فى تصنيف الظواهر فى مقولات محددة."(١٩)

وهكذا تميل مابعد الحداثة التفكيكية، فى صيغتها العفية، إلى مناصرة "المنظورية" perspectivism على طريقة "الاختلاف" المطلق، وتنزع إلى تفضيل مذهب "الإسمانية"(*) nominalism على التصنيف. كما إنها تميل إلى النفور من "الكليات" لأنها تؤدى إلى نزعة طوباوية خطيرة من شأنها أن تُشرِّع لهذا العالم على أساس حلم فارغ للمستقبل. ويفضل المدافعون عن هذه الصيغة الأداء والبلاغة على الاكتشاف والحقيقة. وبما أنهم يقبلون بعدم تكافؤ كل ألعاب اللغة، فإنهم أيضًا يروجون لتفضيل "الفعل السياسى المحدود" على السياسة القائمة على الإجماع أو السياسة الثورية. ويتمثل النموذج الأبرز لهذا الموقف فى رفض ليوتار لإمكانية أى معرفة تستند إلى سردية كبرى من نوع ما. إن سعى حركة التنوير إلى مثل هذه "السرديات الكبرى" يمثل تجليًا لإرادة القوة. وقد فرض الإنسان على الحاضر، من

---

(١٨) Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1969), p. 3.

(١٩) Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968), pp. 46-47 (p. 47); p. 280.

(*) مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقى وأنها مجرد أسماء لا أكثر. (المترجم)

خلال سعيه للسيادة على الطبيعة، مستقبلاً خياليًا يسوده العدل الكامل والحقيقة والحرية. وربما يكون الرفض مابعد الحداثى لحركة التنوير مرادفًا لرفض البروميثيوسية الرومانتيكية الحديثة ومرادفًا أيضًا لرفض "عزاء أشكال الخير والإجماع على ذوق يسمح بالمشاركة الجمعية فى الحنين إلى ما يصعب الحصول عليه."[٢٠]

قد يُعتبر ريتشارد رورتى ــ مثل ليوتار ــ مابعد حداثيًا ينتمى إلى الصيغة العفية لمابعد الحداثة. ورغم أن رورتى يشارك ليوتار فى نزعته المعادية لأشكال تمثيل الواقع وفى نقده للأسس الميتافيزيقية، فإنه يبدو أقل ثقة بشأن التأثيرات الاجتماعية لنزعة النصية مابعد الحداثية. وهو يرى فى المنظِّر الساخر، الذى يجد متعة بالغة فى ألعاب لغته التجريبية، دافعًا وحافزًا لخياله الخاص، وهو الأمر الذى يتحقق على حساب الالتزام الأخلاقى والتضامن مع إخوانه من البشر. ويرى رورتى أن الأجندة السياسية للنقد مابعد الحداثى جهد ضائع لأن نزعتها النصية تلتقى مع المثالية التى تزعم أنها تعمل على الإطاحة بها. وكانت تلك المثالية أيضًا نوعًا من صرف الانتباه عن الإصلاح الاجتماعى التدريجى، الذى كان الماكينة الحقيقية للتقدم.[٢١] وبينما يمثل الإجماع، فى رأى ليوتار، قيمة مهجورة غير قابلة للنمو ولا تصلح كأساس لنظرية العدل، يرى رورتى أن علينا أن نبحث عن حس جماعى لا يقوم على النظريات، ويتحقق من خلال المفردات المشتركة بين عامة الناس عبر "طرق جميلة للتوفيق بين المصالح وليس عبر طرق متعالية تفصل المرء عن مصالح الآخرين."[٢٢] ويشترك كل من ليوتار ورورتى فى الرفض النيتشوى للأسس الميتافيزيقية وميتاسرديات الحقيقة. ولكن بينما يرى ليوتار أن ذلك يستتبع صيغة مجزأة للحرية السلبية، يرى رورتى أن هذا يتطلب إعادة تركيب الإجماع الاجتماعى دون اللجوء إلى مفردات نهائية أو ضمانات معرفية.

---

(٢٠) Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. xxiii: p. 81.

(٢١) انظر/ى:

Richard Rorty, "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism," in *Consequences of Pragmatism* (New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1982), pp. 139-160.

(٢٢) Richard Rorty, "Habermas and Lyotard on Postmodernity," in Richard J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), p. 174.

إن الشيء الذى يجعل من رورتى "مابعد حداثى قويًا"، رغم دفاعه عن الإجماع كأساس للديمقراطية، هو إصراره ذو النزعة النصية على إمكانية تحول المجتمع وتغيره دون اللجوء إلى العنف، وذلك من خلال صيغة جمالية للهندسة الوراثية تحدد فيها المفردات، وليس الجينات، نوع الحياة الذى نود أن نحياه. وبدلاً من البحث عن دليل علمى أو يقين ميتافيزيقى أو حتى عن تحليل بنائى للظلم الاجتماعى، علينا أن ندرك أن السبيل إلى الارتقاء بهذا العالم يكون من خلال التغيير الاصطناعى ومعالجة المفردات اللغوية. يقول رورتي: "تكمن هذه الطريقة فى إعادة وصف الكثير والكثير من الأشياء بطرق جديدة حتى نستطيع أن نخلق نمطًا من السلوك اللغوى يستطيع أن يغوى الجيل الصاعد بأن يتبناه، وهو ما قد يدفع أبناء هذا الجيل إلى البحث عن أشكال مناسبة من السلوك غير اللغوي".[٢٣] ورغم أن رورتى ينأى بنفسه عن مابعد الحداثة "القوية" فى نشرها لبلاغة الرفيع والمتعالى، فإن استخدامه الخاص (الذى لا يخلو من بعض التعالي) لجمالية الجميل لا تزال تضعه فى المعسكر ذى النزعة النصية.

وكما يجوز اعتبار نيتشه الأب المؤسس لمابعد الحداثة "العفية"، فإنه أيضًا يجوز اعتبار تراث مارتن هايدجر وتراث التأويلية النابع من فلسفته الخاصة المسماة "الكينونة فى العالم" being-in-the-world نقطة الانطلاق المهمة لما أشرت إليه باسم مابعد الحداثة "الهشة". وعلى عكس مابعد الحداثة العفية، قد تقبل الصيغة "الهشة" باحتياج الإنسان إلى الاحتماء بالسرديات الكبرى، على الرغم من أن مؤيديها يرفضون شرعية الأمور أحادية السبب ويصرون على أن المعرفة تتحقق فى ممارسات ثقافية محددة.

وتتباين آراء مؤيدى مابعد الحداثة التفكيكية "الضعيفة" فى تقييم "مشروع التنوير"، لكنهم يميلون إلى الاتفاق على أن الالتزام الحديث بالعدل والتحرر لا يتطلب أساسًا ميتافيزيقيًا. ويميل نقدهم إلى التركيز على الشكلية العقيمة للفكر العقلانى ونموذجه المغلوط عن الحرية الشريدة. وعلى الرغم من أنهم يعارضون، على نحو بديهى، المحاولة الديكارتية

(٢٣) Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 9.

لفصل العقل عن العادة والجسد والتراث، فقد يرغبون أحيانًا فى الإبقاء على نموذج الذات المتسامية وغير المتجسدة كمبدأ ضابط للبحث المعرفى. ومعنى ذلك أنه لم يتم التخلى تمامًا عن "الرؤية من لا مكان" view from nowhere بوصفها مبدًا ضابطًا، لكن هذه الرؤية مجردة بكل تأكيد من مزاعمها بالتسامى، ويتم تقديمها بوصفها قدرة الذات المتجسدة على أن تسقط نفسها، على نحو خيالى، على ذوات أخرى متجسدة فى العالم. ولذلك تصبح الرواية، بالنسبة لمعارضى النزعة الكانطية وأصحاب النزعة الجمالية الهشة مثل مارثا ناسبوم Nussbaum، الطريق الأفضل لممارسة فلسفة أخلاقية بدلاً من محاولة الوصول إلى فهم أخلاقى عبر الإجرائية المجردة للأمر المطلق. ويتحاشى أنصار مابعد الحداثة الضعيفة الغواية الطوباوية "للمنظورية" القوية الخاصة بمسألة "الرؤية من كل مكان" view from everywhere والذاتية المتقلبة والسائلة fluid التى تدعمها. لكنهم يصرون على أن كل أشكال الفهم مرتبطة بموقف وسياق محددين.

تتصف الحداثة، فى رأى هايدجر، بإنكارها لفكرة "الكينونة فى العالم". يقول: "فى توضيحنا لمسألة الكينونة فى العالم بيَّنا أن الذات المجردة لا تتحقق دون عالم توجد فيه".(٢٤) ويتضح تأثير هايدجر على مابعد الحداثة التفكيكية الضعيفة، كأكثر ما يكون، فى أعمال هانز جورج جادامير الذى يقول فى كتابه **الحقيقة والمنهج** *Truth and Method* الصادر عام 1960 بأنه لا يمكن أن تكون هناك نقطة أرشميدية خارج الثقافة نستطيع من خلالها تحقيق "معرفة موضوعية". إن عملية الفهم تتحقق على نحو كامل من خلال علاقتها بالمنظورات (أو "التحيزات") الآتية إلينا من تراثنا الثقافى.

والمعرفة الناقدة هى ببساطة الاعتراف الجزئى بوجود تحيزات محددة، وذلك عن طريق التعرض لأشكال الوعى النسبى بالآخر تسمح للمرء باستعادة الذات التى توسعت من خلال اندماجها مع طرق أخرى (متحيزة) للنظر فى الأمور. وبذلك يصبح التحيز الشرط الأساسى للتنوير رغم أنه لا يمكن معرفة العالم أو الذات على نحو نهائى.

---

(٢٤) Martin Heidegger, *Being and Time* (New York: Harper and Row, 1962), p. 152.

العلم والأدب والنقد الأدبى

إن الانجراف الأحدث، وربما الأكثر حتمية، للنقد مابعد الحداثى لنظرية المعرفة ــ أى التحرك من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية ــ يكمن فى دخول الحقل المعرفى فى شكل العلم. وأقول "الأكثر حتمية" لأن العلم لا بد أن يمثل الحصن الأخير للحداثة، وقد رأى بعض المعلقين أن مابعد الحداثة تمثل محاولة لإنهاء الهيمنة المعرفية للعلم. وفى المجال الذى ينظر إليه مابعد الحداثيون على أنه "حروب الثقافة" ويفضل العلماء أن يسموه "حروب العلم"، تواجه النظرية الجمالية مابعد الحداثية أكثر خصومها شراسة حتى الآن، ونقصد بذلك النزعة العلمية التى جددت شبابها وعززها حديثًا علم الأحياء الجزيئى كما عززها الزعم بأن علم الوراثة بإمكانه أن يفسر كل شيء من الطريقة التى نختار بها شركاءنا فى الحياة إلى الطريقة التى نستخدم بها اللغة والأسباب التى تجعل الأمم تذهب إلى الحروب. والشيء الغريب هنا هو أن مابعد الحداثة تشترك فى بعض الوجوه مع هذه النزعة العلمية. فقد قام كلاهما بتفكيك الوعى ذى النزعة الإنسانية، كما ترك الاثنان أسئلة أخلاقية (شرعية) عن طبيعة المسئولية الإنسانية دون إجابة. بيد أن شقاقًا عميقًا يقوم بين الطرفين. فلم يأت حنق علماء مثل لويس ولبيرت Wolpert وريتشارد دوكينز Dawkins وألان سوكال Sokal من النقد الرومانتيكى التأويلى ذى النزعة القيمية الموجه إلى النزعة العلمية (وهذا شيء قديم يعود إلى اتهام شيللر لميكانيكا نيوتن بأنها أغرقت العالم فى مدار رتيب مجرد من القيمة، وتجدد النقد نفسه الآن عن طريق عبارات القلق بشأن الحاجة إلى وضع ضوابط أخلاقية على الهندسة الوراثية) بقدر ما جاء نتيجة النقد مابعد الحداثى الراديكالى لجوهر الأسس المعرفية للعلم.[٢٥]

ويشترك علماء اجتماع العلم مع مابعد الحداثيين فى زعمهم ليس فقط بالتعين الثقافى والأيديولوجى للمعرفة العلمية ولكن فى زعمهم بعدم إمكانية إثبات أى واقع تؤكده الأدلة والمزاعم العلمية. فالنظرية العلمية قد تكون دقيقة من الناحية الإمبريقية دون أن تقوم بالضرورة بوصف العالم على الإطلاق. إن الخطابات العلمية تستخدم استعارات من اللغة

(٢٥) انظر/ى على وجه الخصوص:
Jean Bricmont and Alan Sokal, *Intellectual Impostures* (London: Profile Books, 1998).

اليومية التى هى متشربة بالميول الأيديولوجية وظلال المعانى الموحية. وقد كانت فكرة استقلالية الفن كنوع فريد من الخبرة شيئًا مركزيًا فى المعارضة الرومانتيكية الحديثة للتفكير الحسابى للعلم. ومرة ثانية، تكون الاستراتيجية الأساسية لمابعد الحداثة هى نزعة إضفاء الطابع الجمالى على الأشياء، حيث يتم تقديم العلم كنوع من الخيال وكأنه أيضًا "جيش متنقل من الاستعارات."

وما كان ليوتار لينجذب، حتى ولو على نحو غير مباشر، إلى التفسير الراديكالى لنظرية المعرفة الخاصة بالعلوم الجديدة New Siences فى العشرينيات إلا لكى يعزز حجته للتحول مابعد الحداثى فى المعرفة، وهو التحول الذى يرفض الشك الحداثى لصالح اللايقين مابعد الحداثى ذى النزعة الجمالية. والحقيقة أن حجة ليوتار تعتمد على استخدام العلم الجديد من أجل إضفاء شرعية على رؤيته الخاصة بنهاية شرعية العلم. ومثل هذه الخطوة تسمح له بإضفاء الطابع الجمالى على العلم. ثم تعطيه الفرصة كى يقول بأن العلم هو، أولاً وأخير، العلم. ومثل هذا الأمر يمنح شرعية للنزعة الجمالية مابعد الحداثية، الأمر الذى يعطى مابعد الحداثة سلطة العلم المستعارة على أساس أن المعرفة الجمالية كانت دائمًا النوع الوحيد من المعرفة الذى نستطيع أن نملكه.[٢٦] ورغم كل هذا، فإن ليوتار لا يكتفى باستخدام العلم لإكساب حجته بنهاية العلم بعض الشرعية. إنه لا يزال يعمل بشكل ضمنى على إيجاد نموذج متطابق للحقيقة (رغم أنه ينكر إمكانية ذلك) بحثًا عن لغة تكتسب المصداقية لأنها تعكس الواقع الخارجى الذى نسميه "الطبيعة"، ولكنها "طبيعة" أُعيد تركيبها بما يجعلها غير محددة بشكل جذرى.

ولم يكن من المدهش أن يبدى النقد الأدبى تجاوبًا كبيرًا مع هذه الأفكار. ولكن كانت دائمًا هناك مشكلة فى أن النقد الأدبى مُحاصر بين الرغبة فى أن يكون "علميًا" من ناحية وبين الرغبة فى تناول النص كموضوع فى العالم والدافع إلى أن يكون حاسمًا وقاطعًا بطريقة مبدعة، من ناحية أخرى. وكانت هناك أيضًا الرغبة فى النظر إلى النص كتعبير ذاتى لوعى متفرد له مقاصده. ولا تزال هناك مشكلة بشأن اختزال الوعى إلى كيان متاح لإجراءات

---

(٢٦) Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 60.

البحث "الموضوعي". إن الحل البراجماتى الذى تقدمه مابعد الحداثة مفيد؛ لأنه يتغلب على أسئلة كثيرة بشأن العقل وإشكاليات أخرى أكثر تحديدًا عن طبيعة المعرفة الناقدة أو عن إمكانية وجود "شرعية فى التفسير"، وهو ما لن يكون نتاجًا للنزعة العلمية الاختزالية. فإذا كنا لا نستطيع إرساء أسس لتصديق أن أحد التفسيرات أكثر "صحة" من الآخر، فإن بإمكاننا أن نزعم أن النص أكثر فائدة لمجموعة من الأهداف دون مجموعة أخرى، ثم نسعى إلى قراءة "استراتيجية" (سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية). وربما نصدر حكمنا على النص فى ضوء أدائه للوظيفة التى نطلبها منه، وبالتالى نستبعد قضية ما إذا كان من المناسب، فى المقام الأول، أن نطلب منه تلك الوظيفة المحددة. وربما تلخص هذا الموقف عبارة لستانلى فيش Stanley Fish جاء فيها أن "التفسير ليس هو فن الشرح بل هو فن التركيب. فالمفسرون لا يفكون شفرات القصائد بقدر ما يصنعونها صنعًا."[٢٧] إن المعرفة هى فن الابتكار وليست علمًا للاكتشاف.

ومن الغريب أن المرء قد يقول بأن الميل تجاه النسبية قد لقى دعمًا كبيرًا لأنه يشبع الرغبة فى إعطاء النقد الأدبى دورًا سياسيًا واضحًا فى العالم. وعلى الرغم من أن النسبية والتسييس يبدوان متناقضين من حيث طبيعة كل منهما (فى أن النسبية لابد أن تتخلى عن التمييز الماركسى بين "الحقيقة" و"العلم" و"الإيديولوجيا" ولأن الموقع الهامشى لا يستطيع أن يزعم لنفسه قدرًا من الحقيقة أكبر من كونها حقيقة معيارية)، فإن الادعاء الآن هو أن النسبية على الأقل تجعل النتيجة بين الطرفين متساوية. وسوف يحدد كل من الأداء والبلاغة (وهى من مفردات رورتى الجديدة) المردود من وراء ذلك.

ومعنى أن نكون أصلاء جديرين بالثقة فى هذا الوضع مابعد الحداثى هو ببساطة أن نعطى امتيازًا ما للقراءة التى تناسب أهدافنا وأن نقر بخيالية كل النماذج التفسيرية. إننا لا نستطيع، من داخل منطق اللاتكافؤ، تقييم ألعاب لغة أخرى عبر شروط لغتنا. وسوف تمثل أى محاولة للفهم ذى النزعة الإنسانية القديمة تصنيفًا إمبرياليًا للآخر داخل أبنية رغبتنا. وإذا

---

(٢٧) Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 327.

كنا لا نزال نرغب فى ممارسة "التنظير"، فبإمكاننا أن نمارس نظرية مابعد الحداثة بوصفها لعبة من ألعاب العلم الزائف، مفترضين أنها لا تقبل التفنيد أو الإثبات. ويمكننا أيضًا أن نقلع عن مسألة الشك الصعبة بوصفها نضالاً ذا نهاية مفتوحة وأن نسعى بنشاط نحو عدم تأكيد المقدمات والافتراضات فى ضوء النص الذى أمامنا أو التاريخ الذى خلفنا. وكل ما نفعله هو ببساطة الاستمتاع بفنية الأنماط أو النماذج التى نصنعها.

ولعله أقرب إلى الكاريكاتير أن نمارس مابعد الحداثة فى واحدة من أفضل ألعابها، ونقصد بذلك لعبة قياس الخُلف. ولعل هذا هو السبب فى أن الضرورة النقدية الآن، بالنسبة للمشتغلين بالأدب والفلاسفة والمنظرين السياسيين، هو أننا يجب أن نتعلم من دروس مابعد الحداثة كيف نجد مخرجًا من الوضع مابعد الحداثى. فالنقد الأدبى لا يمكن أبدًا أن يكون "علمًا" دقيقًا، كما إنه ليس نشاطًا خياليًا مثل "الفن". وقد علمتنا مابعد الحداثة أهمية "الاختلاف"، وخلفت ميراثًا مهمًا لكل من مابعد الكولونيالية والنسوية وأشكال النقد السياسى الأخرى. بيد أن مشروعها المعرفى المحدد قد وصل إلى طريق مسدود وليس ثمة أمل كبير فى البقايا. إن المخرج من مابعد الحداثة، بالنسبة للنقد الأدبى، يكمن فى مكان ما فى المسافة المستبعدة بين مفاهيم الاستقلالية ونزعة إضفاء الطابع الجمالى على الأشياء والعلم والفن. مجمل القول: إن المخرج يكمن فى قدرتنا على الاستمرار فى التمييز بين هذه الأنظمة orders دون أن نتبنى نزعة جمالية ساذجة أو نزعة علمية إمبريالية. ويتمثل المخرج فى إدراكنا للحاجة إلى أن نحافظ على بعض التمييز بين القصدى والطبيعى من الأشياء، وفى مقاومتنا المستمرة للوقوع تحت غواية الخلط بينهما.

الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبى

الكلمات والأشياء فى الظاهراتية والوجودية

كلايف كازو

ترجمة: **شعبان مكاوى**

"عليك أن تختار ...إما أن تعيش أو تحكي".[١] هذه هى المعضلة التى يواجهها روكونتان فى رواية سارتر **الغثيان** (١٩٨٨). فالمرء إما أن ينغمس فى عالم الفعل أو يعيش حالة من التجريد المفهومى المتعالى. والوجودية هى فلسفة الفجوة بين المفاهيم والتجربة الحياتية. إنها تؤثر فى كل من الأخلاق ونظرية المعرفة. فمن ناحية، كيف يمثل المرء– من خلال الفن والأدب أو الفلسفة ــ التجربة المعيشة؟ ومن ناحية أخرى، كيف يعيش فى عالم تحدده، على نحو متزايد، عملية تمثيل للواقع تستطيع أن تمتد من صورة الفرد لذاته إلى الإمكانيات البشرية الناتجة عن التقدم التكنولوجى؟ قد يعطى إقرار سارتر بالذات الديكارتية الموضوعية انطباعًا بأنه يدافع عن عدمية غير أخلاقية. بيد أنه، فى حقيقة الأمر، يريد وجودًا ملتزمًا منغمسًا فى الحياة. إنه يريد وجودًا يشبه مغامرة أو مشروعًا يعى بأن النظام الذى توفره المفاهيم وقواعد النحو لا يكون إلا فى الأدب، لكنه غير متاح للفرد. أقوم فى هذه المقالة بالنظر فى العلاقة بين الفن والفلسفة والتجربة فى كل من الظاهراتية والوجودية. وأركز هنا على سارتر وأقترح نقاط الالتقاء بين أفكاره وبين أعمال فلاسفة مثل نيتشه وهوسيرل وليفيناس وميرلو بونتى. إن الفجوة التى يفتحها روكونتان لنا بين الكتابة والحياة ليست، فى رأيى، ثنائية أخرى فى تاريخ الفلسفة تضع الحدود بين نقيضين لا يلتقيان، بل إنها حالة تمثل، بالنسبة لسارتر، أحد وجوه المشاركة فى العالم التى لا يمكن تجنبها.

تنبثق الوجودية من الظاهراتية التى تنبثق بدورها من المثالية المتعالية. ويمكن تتبع هذا الخط بالرجوع إلى سيمون دى بوفوار وسارتر إلى هايدجر وهوسيرل ونيتشه وبيرجسون

Jean-Paul Sartre, *Nausea*, trans. Robert Baldick (London: Penguin, 1988), p.61. [١]

وبرنيتانو وانتهاءًا بكانط. و تؤكد الظاهراتية على أننا منغمسون فى العالم، وهو ما يعنى أننا لسنا مراقبين تتشكل أفكارهم وأفعالهم بمنأى عن الأحداث. وكان كانط أول من رأى أن ملكاتنا العقلية هى دائمًا نشطة فى بناء وتشكيل العالم. وتردّ فلسفته النقدية على المشكلات التى خلقتها عقلانية وإمبريقية القرن الثامن عشر اللتان كانتا تنظٍّران للتجربة المعيشة من خلال الثنائيات: الفكرى والفيزيقى بالنسبة للأولى، والانطباعات والأفكار بالنسبة للثانية. ويرى كانط أننا ربما نحقق نجاحًا أكثر فى الميتافيزيقا لو أننا تمعنا فى الافتراض القائل بأن تناقضاتنا الثنائية تقوم بينها علاقات متبادلة. وفى كتابه **نقد العقل الخالص** (١٧٨١ ــ ١٧٨٧)، يرى كانط أن "الاستنتاج المتعالي" يبين أن شروط احتمالية الذاتية هى، فى الوقت نفسه، شروط احتمالية الموضوعية.[٢]

الوجودية هى فلسفة الفعل، فالإنسان الوجودى يبنى نفسه عن طريق الفعل، بينما تؤكد نظريات المعرفة الأفلاطونية والديكارتية على أن هوية المرء يحددها الجوهر الموضوعى أو تكوينات مركبة من الأفكار الواضحة والمميزة. ويتناول كانط مشكلة العلاقة بين المطلق والفعل فى كتابه نقد العقل العملى (١٧٨٨)، حيث السؤال: كيف يستطيع العقل أن يقدم لنا أمرًا أخلاقيًا عامًا مقدّمًا على التجربة المعيشة أو أن يوضح لنا كيف نتصرف فى مواقف محددة؟[٣] ورغم أن كانط يوضح أن التصنيف المسبق يتوقع التجربة ويشارك فى بنائها، فإن سارتر يرى أن القيم المطلقة "شديدة الغموض" و"شديدة الاتساع بالنسبة للموقف المحدد والملموس."[٤]

---

(٢) Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* (1781, 1787), trans. Norman Kemp Smith (London: Macmillan, 1990), A84-130, B116, pp. 120-175

(٣) Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason* (1788), trans. Lewis White Beck (Indianapolis: Bobbs-Merril, 1956).

(٤) Jean-Paul Sartre, "Existentialism and Humanism," trans. Bernard Frechtman, *Essays in Existentialism*, ed. Wade Baskin (New York: Citadel, 1995), p. 43.

ويرفض سارتر تمامًا الفكرة القائلة بأن الجوهر أو المفاهيم المسبقة هى التى تحدد وجودنا وتمثل الدافع وراء هذا الوجود، حيث يرى أن "الفعل هو كل شيء" وأن "لا شيء مثل القدرة أو الفضيلة أو أى شيء من قبيل الحافز السحرى أو الغامض يقف وراء هذا الفعل."(٥) ويعيد سارتر التفكير، على نحو جذرى، فى العلاقة بين المفهوم والهوية لكى يوضح أن الانخراط أو التحول النشيط هو الشيء الوحيد الذى يكتسب من خلاله الناس والأشياء معانيهم.

الفن، عند كل من الظاهراتية والوجودية، هو عملية التحول بامتياز. فالظاهراتية تعلن أن فلسفة الماضى ضلت الطريق ببحثها عن حقائق ضرورية عن العالم لأن مثل هذه الحقائق لا يمكنها أن تلائم خصوصية وتاريخية التجربة المعيشة. وفى ظل غياب الحقيقة، فليس هناك سوى الفن. وفى مقالته "عن الحقيقة والكذب بالمعنى الأخلاقى المتشدد" (١٨٧٣)، يرى نيتشه أنه لا يوجد توافق أو تماثل ضرورى بين المفهوم والموضوع:

> لأنه ليس ثمة علاقة سببية بين مجالين مختلفين اختلافًا كاملًا ...بل هناك، على أكثر تقدير، علاقة جمالية، أى تحول موحٍ وعلاقة متلعثمة يعبر عنها لسان غريب ــ لأنه يلزم لوجودها مجال وسط ذو قدرة ابتكارية حرة ...فالرسام الذى أراد ــ دون يدين ــ أن يعبر بالكلمات عن الصورة التى فى عقله، سيستطيع باستبدال مجالى الكلمة والصورة أن يكشف عن الكثير من جوهر الأشياء على نحو أكبر مما يستطيعه العالم الإمبريقى.(٦)

---

(٥) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943), trans. Hazel Barnes (London: Routledge, 1990), p. xxii.

(٦) Friedrich Nietzsche, "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense", *Philosophy and Truth: Selections From Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s*, ed. Daniel Breazeale (Hassocks: Harvester, 1982), pp. 86-87.

إن إزاحة التمييز بين الجوهر والمظهر يعنى أن الشيء المحسوس الذى نكون على اتصال مباشر معه هو الواقع. وبذلك يصبح الفن، الذى لم يعد مقتصرًا على الانطباعات السطحية، العملية التى نستطيع من خلالها أن نشكِّل العالم.

ولكن كيف يقوم الفن بذلك؟ كيف يصطدم الفن أو الأدب أو الموسيقى، بالنسبة للظاهراتية، بالوجود ويشكله؟ إن ثمة تأكيدًا مستمرًا فى التراث الظاهراتى، من كانط وحتى ميرلو بونتى، على الدلالة الوجودية للفن. والتجربة الجمالية كما يراها كانط هى حالة اللعب الحر المفهومى التى من خلالها نكون مدفوعين لإيجاد مفاهيم تستطيع أن تبدأ فى وصف التجربة. ويرى كانط أن هذه العملية أمر حيوى بالنسبة للطريقة التى نحدد بها المفاهيم فى مشروعاتنا النظرية والأخلاقية.

ويتفق هايدجر مع كانط فى القول بضرورة وجود فكرة مسبقة أو بناء تمهيدى من شأنه أن يفتح أمامنا العالم قبل الدخول فى التجربة. وتمثل نظريته الأساسية للوجود، فى كتابه **الوجود والزمن** (١٩٢٧)، الشروط التى لابد أن تتوفر من أجل ظهور الموضوعات الإمبريقية أو حقيقية الوجود. ثم يشرح كانط بعد ذلك فى مقالته "أصل العمل الفني" (١٩٣٥) بأن الفن هو الذى يملك القدرة على "الانكشاف" الوجودى.[٧] أما ميرلو بونتى فإنه يعيد تعريف الجسد على أنه الوسيط المنيع الذى يخلق التجربة والوعى. فالفنان شخص يعيش ويفكر، أكثر من غيره، من خلال وسيط كاللون والحجر والفيلم، ومن خلال تجربة الفن نستطيع ــ كما يقول ميرلو بونتى ــ أن نتغلب على الاغتراب المزدوج وأن نواجه الخصائص المتكشفة لوجودنا الفيزيقى.[٨]

---

٧ Martin Heidegger, *Being and Time* (1927), trans. John Macquarrie and Edward Robinson (Oxford: Blackwell, 1995) and "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1975), pp. 15-87.

٨ انظر/ى على سبيل المثال:

Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. Galen Johnson (Evanston, III.: Northwestern University Press, 1993), pp. 121-160.

تتمتع الكتابة بدلالة خاصة بالنسبة للظاهراتية، لأنها تستلزم تطبيق المفاهيم على التجربة وما هو عام على ما هو خاص. وتدرس الظاهراتية التمييزات المفهومية التى نطبقها على التجربة وتقف فى مواجهة ثنائية الداخل/الخارج المفروضة عليها من قبل الإمبريقية والعقلانية الديكارتية. تقول المقدمة الكبرى للظاهراتية بأن الوعى هو دائمًا وعى بشيء ما: فانطلاقًا من أننا نمتلك التجربة، فإن بإمكاننا أن نستنتج أن هذه تجربة بموضوع ما أو مجال ما مستقل عن التجربة. وفى ضوء هذه المقدمة الأساسية، يستطيع البناء القصدى للتجربة، والتى يستطيع بها شيء واحد (تجربة واحدة) أن يصير شيئين، تنطلق الظاهراتية لتعيد وصف المظاهر. وتصبح الأسئلة المتعلقة باللغة وطبيعة الوصف ذات أهمية أكبر.

إن قصد هوسيرل هو وصف الظواهر كما تظهر للوعى مستقلة عن وجود كل ما عداه سواءً كانوا أشخاصًا أو أماكن أو أسبابًا. وفى فلسفته المتأخرة (وبشكل خاص فى كتابيه **أفكار تنتمى لظاهراتية خالِصة** و **فلسفة ظاهراتية** الصادرين عام (١٩١٣) **وتأملات ديكارتية** الصادر عام (1931) يطبق هوسيرل اختزاله الظاهراتى لكى يتجنب السذاجة الأنطولوجية التى تغلف، فى رأيه، موقفنا الطبيعى تجاه العالم. يقول:

> إن هذا "التجرد الظاهراتي" للعالم الموضوعى (الذى يعنى تجميد جميع العقائد والمواقف السابقة كخطوة أساسية لازمة لتحليل الوعي) ...لا يتركنا فى مواجهة لا شيء. على العكس من ذلك، إننا نكتسب به شيئًا ما، وما نكتسبه (أو على نحو أكثر دقة ما أكتسبه أنا بما أننى المتأمل للأشياء) هو حياتى الخالصة، مع

كل العمليات الذاتية الخالصة التى تساهم فى ذلك، وجنبًا إلى جنب مع كل شـــيء تعنيه، أى عالم الظواهر.[٩]

بيد أن "تجرد" هوسيرل يختزل تنظيم العالم إلى أكثر المستويات عمومية، أى إنه يختزلـــه إلى مجرد شيء ما. وبالتالى، كيف للفيلسوف المنطلِق أساسًا من التعميم أن يواجه العناصر الذاتية والأهواء الخاصة بأدواته التى يستعملها فى الوصف. يوضح دريدا هذه النقطة فى كتابـــه **الكـــلام والظواهر** (1967) وهو ينتقد نظرية هوسيرل الخاصة بالمعنى. فهوسيرل يزعم أنه من الممكـــن تكوين "تعبيرات موضوعية" تصف التجربة على نحو مباشر متجرد من الهـــوى أو ــ بكلمـــات دريدا ــ خالية من "التلوث الدلالى"[١٠] ولكن توليد التعبيرات الموضوعية، كما يوضـــح دريـــدا، يتضمن سلسلة من استبدال العبارات، وهو ما يعنى أن الهوية التى يطالب هوسيرل بوجودها بين الكلمة والظاهرة ليست متاحة أمامه.[١١]

الكتابة بالنسبة لسارتر، مسألة شديدة الأهمية، إنها تخلق فجوة بين الوعى والتجربـــة. إن الطريقة التى يغير بها الوصف اللفظى التجربة المراد وصفها تتحول عند سارتر إلـــى شـــيئين:

---

٩ Edmund Husserl, *Cartesian Meditations* (1931), trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), p. 20. وانظر/ى أيضًا: Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (1913), trans. F. Kersten (The Hague Nijhoff, 1982).

ويقترح هوسيرل ثلاثة "اختزالات": متعالٍ وصورى وظاهراتي. ويشمل الاختزال الظاهراتى كلاً من المتعالى والصورى فى أنه يركز على انفتاحنا (المتعالي) تجاه تحديد الموضوعات.

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973), p. 94.

ويركز دريدا على نظرية المعنى التى يقدمها فى كتابه: *Logical Investigations* (1990), trans. J. N. Findlay (London: Routledge and Kegan Paul, 1970).

المرجع السابق، ص٩٩–١٠٠.

نظرية عن الذات وتوصيف للكاتب الملتزم. ففى الصفحات القليلة الأولى من كتابه الوجود والعدم (1943)، يلفت سارتر انتباهنا إلى الطريقة التى تستطيع بها اللغة أن تعزل ما لا يحظى بوجود مستقل وتضفى عليه مظهر الموضوع القائم بذاته. ويؤكد سارتر، بالإشارة إلى لابورت، بأن "عملية التجريد تتم عندما يتم التفكير فى شيء ما غير قادر على الوجود بمفرده بوصفه فى حالة منعزلة".[١٢] وعلى سبيل المثال، ينتهج هوسيرل منهج بيركلى فى الإصرار على أن "اللون الأحمر هو تجريد لأن اللون لا يستطيع أن يكون له وجود دون شكل".[١٣]

يرمى سارتر، فى الأجزاء الافتتاحية لكتاب **الوجود والعدم**، إلى اختبار عملية التفكير التى تولِّد شيئين من شيء واحد. فلو كانت مقدمة فرضيتك هى أن ثمة تجربة، فكيف لك أن "تجرِّد" عالمًا من هذه الفرضية؟ كيف تتجاوز ذاتيتك كى تكون على اتصال بالواقع؟ يزعم سارتر أن الإجراء الأول الذى يتوجب على أى فلسفة أن تبدأ به:

> يتمثل فى طرد الأشياء من دائرة الوعى وإعادة إرساء علاقته الفعلية بالعالم، ومعرفة أن الوعى بالعالم هو وعى مرتبط بالموقع. كل وعى محكوم بموقعه، وهو يتجاوز نفسه ليصل إلى الشيئ المدرك ويستهلك نفسه خلال ذلك[١٤].

ويرى سارتر أن ثمة "دليلاً أُنطولوجيًا" يوضح أن الوعى يستطيع أن يكون وعيًا بموضوع متميز عن ذاته. ويرفض سارتر التضاد المعرفى التقليدى بين الجوهر والمظاهر (التى يرى الناس أنها تخفى جوهرها الأصيل على نحو ما) لأن المظاهر فى رأيه تكشف عن جوهرها. يقول سارتر: "إن جوهر الشيء الموجود لم يعد خاصية تغيب فى تجويف ذلك الموجود، إنه القانون

---

١٢ Sartre, *Being and Nothingness*, p. 3

١٣ المرجع السابق. ويعارض بيركلى أيضًا تمييز لوك بين الصفات الأساسية والصفات الثانوية وفكرته المجردة عن الموضوع.

١٤ المرجع السابق، ص xxvii.

الواضح الذى يتحكم فى مظاهره".[١٥] بيد أن الموضوع لا يكشف عن كل مظاهره الممكنة فى لحظة واحدة. فالتجربة متعاقبة، إنها سلسلة متصلة من الأشياء تظهر وجوهها وتختفى وتنكشف فيها المظاهر وتحتجب. وتتوالى الانطباعات، فهذا الموضوع ليس حاضرًا أمامى الآن بالطريقة نفسها التى كان حاضرًا بها منذ لحظات. فلو كانت الانطباعات حاضرة فى اللحظة نفسها، لاختلط "الموضوعى بالذاتى".[١٦]

إن التركيز على الموضوع بوصفه "الانطباع الحاضر"، كما يرى كل من بيركلى وهوسيرل، لا يخلق المسافة الأنطولوجية الضرورية التى تفصل الذاتى عن الموضوعى. إن مفهوم اللاهوية المؤقتة وإمكانية وجود مظاهر غير التى أراها الآن هو ما يؤدى إلى المعنى المطلوب لوجود "آخر". و يتميز الموضوع عن الوعى بغيابه لا بحضوره و"بعدمه لا بكثرته": "إن القول بأن الوعى هو وعى بشيء ما يعنى أن على هذا الوعى أن يقدم نفسه فى كائن ظاهر يكشف عنه رغم أنه ليس هو، ولا يعلن عن نفسه إلا بصفته كان قائمًا من قبل، عندما يكشف الوعى عنه."[١٧]

الشيء الفريد بالنسبة للوعى هو تحديد إدراك الغياب، ففى الوعى فقط يمكن للإدراك الخاطئ أن يقع، كأن تتوقع على سبيل المثال أن تجد فى جيبك ثلاثين جنيهًا ولا تجد إلا عشرين أو أن تنتظر صديقًا فى مقهى لكنه لا يأتى أبدًا. يقول سارتر:

> كل سؤال فى جوهره يفترض ردًا سلبيًا. ففى السؤال نسأل كائنًا عن وجوده أو طريقة وجوده. وبذلك تنكشف هذه الطريقة أو ذلك للوجود، ولكن تظل دائمًا هناك إمكانية أن يكشف الكائن عن نفسه بوصفه عدمًا. ولكن انطلاقًا من أننا

---

[١٥] المرجع السابق، ص xxii .

[١٦] المرجع السابق، ص xxxvii .

[١٧] المرجع السابق، ص xxvi - xxxviii .

نفترض أن الموجود يمكن أن يكشف عن نفسه كعدم، فإن كل سؤال يفترض أننا ندرك أن هناك انسحابًا عدميًا ...يتأرجح بين الوجود والعدم. لذلك فمن الضرورى أن يكون لدى السائل احتمالية دائمة لأن يفصل نفسه عن السلسلة السببية التى تُشكل الوجود... [١٨]

إن احتمالية النفى هى التى تفصل الوعى عن النظام السببى للعالم، "هذا الفصل أو الانقسام هو ــ بالضبط ــ العدم".[١٩] إن انقسامًا كهذا هو ما يفصل حاضر الوعى عن كل ماضيه "ليس كظاهرة هى التجارب، ولكن كبنية للوعى، وهى فعلًا كذلك."[٢٠] ولأن هذا الانقسام فى النظام السببى للعالم هو بناء الوعى بالنسبة لسارتر، فلا يمكن أن تكون هناك لحظة يتطابق فيها الوعى مع ذات تستطيع أن تحدد أفعاله أو تؤثر فيها. الوعى هو الوجود لأجل ذاته لأنه لا يستطيع أبدًا أن يتطابق مع مضمون ما أو سبب ما أو شيء ما. ليس ثمة شيء يستطيع أن يجبرنى على أن أتبنى شكلًا محددًا من السلوك.[٢١]

المرجع السابق، ص٢٣.

المرجع السابق، ص٢٧.

المرجع السابق، (ص٢٨ – ٢٩) هذا هو ما يشير إليه سارتر (متأثرًا بكيركجارد) بوصفه "الألم". فالألم ليس هو الخوف: فالخوف هو خوف الموجودات فى العالم، بينما الألم هو الألم أمام نفسي." الألم يأتى فى مواقف عندما أرتاب فى نفسى أو، على نحو أكثر تحديدًا، عندما أرتاب فى ردود أفعالى تجاه الموقف" ويذهب سارتر إلى أن الدوار نتاج للخوف منى الهاوية بقدر ما هو نتاج للألم منه إمكانية أن يلقى المرء بنفسه إليها.

الإنسان لا يمكن تعريفه أو اختزاله، من ناحية المفهوم، بنفس الطريقة التى يمكن بها تعريف شيء ما: "فالنادل فى مقهى لا يمكن أن يكون نادلاً فى مقهى بنفس الطريقة التى تكون بها المحبرة محبرة أو الزجاج زجاجًا (المرجع السابق. ص59). والشيء المصنوع يتم تصنيفه وفقًا لمفهوم ما، حيث إن له غرضًا أو وظيفة محددة، ويمكن الحكم عليه بأنه منتج عالى الجودة أو منتج رديء على حسب إتقانه لوظيفته. ويقع سوء النية عندما ينسى الوعى "حالة العدم لوجوده"، أو عندما يتبنى الموجود لذاته حالة الموجود فى ذاته (المرجع السابق. ص٤٧).

وتساعدنا رواية **الغثيان** على أن نرى كيف تترابط أبنية الوعى والكتابة عند سارتر. فالرواية دراسة للاهوية القائمة بين الكلمات والتجربة، حيث يعيش أنطوان روكونتان — الشخصية المركزية — فى بوفيل ويحاول أن يكتب سيرة مسيو دى رولبون، أحد الناشطين السياسيين فى أواخر القرن الثامن عشر. لكنه يتراجع عن هذه الفكرة عندما تزاحمه تفاصيل حياته وتهيمن عليه وتقنعه بلا جدوى محاولة تمثيل التجربة. وذلك لأن الكلمة المكتوبة ستبعدك دائمًا عن التجربة، ولن تسمح لك أبدًا بأن تتماهى مع الحاضر. فالكتابة تغير من الحدث. ولعل الصفحة الأولى من الرواية تلخص أزمة كاتب اليوميات:

> سيكون من الأفضل أن أسجل كل ما يحدث من يوم لآخر، وأن أحتفظ بيوميات لكى أفهم، وأن لا أهمل التفاصيل الصغيرة حتى وإن بدت غير مهمة. ولابد، فوق كل هذا، أن أقوم بتصنيف هذه الأشياء. لابد أن أقول كيف أرى هذه الطاولة والشارع والناس وعلبة سجائرى، لأن هذه هى الأشياء التى تغيرت. ولابد أن أحدد درجة وطبيعة هذا التغير. على سبيل المثال، ثمة علبة كرتونية تحوى محبرتى الخاصة. يتوجب على أن أقول كيف رأيتها قبل ذلك وكيف ...الآن. حسنًا! إنها مستطيل متوازى الأضلاع. لا! لا! هذا سخف. ليس هناك ما يمكن أن أقوله عنها. هذا ما لابد أن أتجنبه. لا يجب أن أضفى غرابة حيث ليس ثمة ما يدعو لذلك. وأعتقد أن هذه خطورة الاحتفاظ بيوميات: فأنت تبالغ فى كل شيء، وأنت دائمًا متحفز للبحث عن الحقيقة. من ناحية أخرى، من المؤكد أنه من لحظة لأخرى، ربما أعيد الإمساك بانطباعى أول أمس عن شيء ما كمحبرتى مثلًا. لابد أن أكون مستعدًا دائمًا وإلا ربما يفلت ذلك الانطباع من بين أصابعى ثانية. لا يجب على أبدًا أن ...أى شيء، بل لابد أن أدوّن كل شيء يحدث بكل عناية وبكافة تفاصيله.[٢٢]

---

[٢٢] Sartre, *Nausea*, p. 9.

وتشير حاشية أسفل الصفحة إلى الكلمات المحذوفة فى العبارتين: "وكيف ...الآن" و"لا يجب على أبدًا أن ...أى شيء." تقول الحاشية: "ثمة كلمة محذوفة هنا وثمة كلمة مشطوبة (ربما كانت "أفتعل" أو "أختلق") وثمة كلمة غير مفهومة كتبت فوق المشطوبة؟ عن طريق ترك هذه الفجوات، يوضح سارتر من البداية أن اللغة تقدم خصوصية ليست موجودة فى التجربة. إن الكلمات المحذوفة مهمة جدًا: فكلمة "أختلق"، من ناحية أخرى، تمنح شكلًا لشيء كان بلا شكل فى أساسه، أو تقلد شيئًا غير أصيل.

إن مهمة الوصف اللفظى، بالنسبة لسارتر، تعكس العلاقة الإدراكية بين الموجود لذاته (الإنسان) والموجود فى ذاته (الموضوعات والأشياء). فالأشياء توجد، حسب تأكيد سارتر، فى حد ذاتها ووجودها هو "وضعية كاملة" و"كمونية لا تستطيع أن تدرك نفسها، وهى تأكيد لا يستطيع أن يؤكد نفسه، ونشاط لا يستطيع أن ينشط لأنه ملتصق بذاته."[٢٣] وهذا يجعل الأشياء مبهمة أمامنا. فالأشياء تقاومنا فى العالم وتشكل ضغطًا مضادًا فى مواجهة الإدراك، لأنها لا تكشف عن نفسها جميعًا مرة واحدة. وذلك لأن الأشياء تكون إلى حد ما مغلقة أمام وعينا، والوعى هو التفتح الجزئى والمتعاقب للأشياء. وكما يمكّننا ظهور الظواهر واختفاؤها من إدراك الغياب، فإن تطبيق المقولات العامة على التجربة الخاصة يقوم بإبعاد التجربة ويخلق فجوة ظاهراتية بين الكاتب والتجربة. فبمجرد أن يقول روكونتان إن لحاء جذر الشجرة "أسود"، يشعر أن "الكلمة تخمد وتفرغ نفسها من معناها بسرعة غير عادية. أسود؟ الجذر لم يكن أسود، لم يكن ذلك الأسود الذى كان موجودًا على قطعة الخشب تلك. لقد كان ...شيئًا آخر".[٢٤]

هذه الفجوة تحدث ليس بالضبط كنتيجة للاختلاف بين الخاص والعام، ولكن أيضًا لأن إصدار الحكم يؤثر فى الموقف. فالكتابة تعطى نظامًا ودلالة لشيء "لم يتصف بالنظام والدلالة بعد":

---

٢٣ Sartre, *Being and Nothingness*, p. xli.

٢٤ Sartre, *Nausea*, p. 186

عندما تكون على قيد الحياة، لا شيء يحدث. الخلفيات تتغير والناس تـأتى وتذهب. هذا هو كل ما فى الأمر. ليس هناك بدايات أبدًا. فالأيام تمر وتمضى دون سبب. إنها إضافة رتيبة لا تنتهي ...ولكن عندما تحكى عن الحياة، يتغير كل شيء. إنه تغيير لا يلحظه أحد، والدليل على ذلك أن الناس تتحدث عن قصص حقيقية وكأن هناك شيء اسمه قصص حقيقية، فالأحداث تقع بطريقة ما، ونحن نحكيها بطريقة عكسية. تبدو كأنك تبدأ بداية ما مثل: "كان مساء خريفيًا جميلًا فى عام 1922. كنت موظفًا بمكتب أحد المحامين فى ماروم." إنك فى حقيقة الأمر بدأت من النهاية.[٢٥]

ويعتمد سارتر هنا على هايدجر فى تمييزه (فى كتابه الوجود والزمن) بين حالتى الوجود الأداتى للأشياء Zuhandenheit وتواجد الأشياء أمام عيوننا Vorhandenheit."[٢٦] حيث تشير الأولى إلى حالة الانشغال أو الانغماس التى نتعامل من خلالها مع أنشطة الحياة اليومية حيث تكون الموضوعات أو الأشياء مناطق للتفاعل منتشرة فى خلفية الروتين اليومى لحياتنا. ومثال ذلك أنك تعبر خطوط مرور المشاة فى الطريق إلى عملك ولكنك غير واعٍ بعدد هذه الخطوط بالضبط. أما الحالة الثانية فإنها تشير إلى المواقف التى نتوقف فيها لسبب ما بحيث تتغير طبيعة وجودنا على نحو مفاجئ وتصبح ذات طبيعة مفهومية أو إدراكية مستقلة ومنفصلة. ويرى سارتر أن هذا هو بالضبط ما تفعله الكتابة. إن فرض بناء جديد على أى تفاعل منتشر يكسر "الكلية المرجعية" للأشياء ويضيئها حتى "تعلن عن نفسها من جديد"[٢٧]، على حد مفردات هايدجر.

أن تكتب معناه أن تفعل. وفى ظل غياب أى محددات ميتافيزيقية، لابد من إرساء نظام. فمن الممكن أن نعتبر رواية **الغثيان** يوميات شخص يتصالح مع الإدراك بأن الكتابة لا تُمسك

---

[٢٥] المرجع السابق، ص٦١-٦٣.

[٢٦] Heidegger, *Being and Time*, p. 15-16, 95-107.

[٢٧] المرجع السابق، ص١٠٥-١٠٧.

بالتجربة بل تمزقها وتلحق الفوضى بها، وتعلن وجود الأشياء، وتخلع على التجربة هيئة وشكلًا. ولسارتر آراء خاصة فى كيفية حدوث ذلك. ففى مقالته "ما الكتابة؟" (١٩٤٧) يقول بأن النثر، من بين كل الفنون، هو شكل تمثيل الواقع الوحيد الذى يعيدنا إلى العالم.[٢٨] فالكلمات، بالنسبة لكاتب النثر، "شفافة"[٢٩]، على حد زعمه. وتلك استعارة غير مناسبة، لأنها مرتبطة تاريخيًا بالنموذج الفلسفى الخاص بالمرور عبر المفاهيم إلى الأشياء فى ذاتها. غير أن هذا ما لا يعنيه سارتر. إذ أن كاتب النثر يجعل كلماته شفافة "حتى يستطيع قراؤه أن يتحملوا المسئولية الكاملة أمام الموضوع الذى انكشف سره."[٣٠] ، والنثر "يستخدم" الكلمات بوصفها علامات، حيث يرى سارتر أن "غموض العلامة يوحى بأن المرء يستطيع أن يخترقها عندما يشاء، وكأنها شفافة شفافية لوح من الزجاج ويستطيع أن يتتبع الشيء الذى تشير إليه، أو يركز نظره على حقيقة تلك العلامة وينظر إليها بوصفها موضوعًا."[٣١] ويشبِّه سارتر النثر بالأداة، ويقول:

> النثر هو، بداية وقبل كل شيء، توجه عقلى. وكما يقول فاليرى، يكون ثمة نثر عندما تمر الكلمة عبر نظرتنا المحدقة تمامًا كما يمر ضوء الشمس عبر الزجاج. فعندما يكون المرء فى خطر ما، فإنه يمسك بأى شيء يتصادف وجوده أمامه. وعندما ينجلى الخطر، فإنه لا يذكر إن كان ما أمسك به مطرقة أم عصى، فقد كان كل ما يحتاجه هو مواجهة الخطر وإبعاده. كانت الأداة بمثابة الإصبع السادس أو الساق الثالثة! ولذلك فاللغة هى قوقعتنا وقرون استشعارنا، إنها تحمينا

---

[٢٨] Jean-Paul Sartre, "What is Writing?", *What is Literature?*, trans. Bernard Frechman (London: Routledge, 1998).

[٢٩] المرجع السابق، ص 15.

[٣٠] المرجع السابق، ص 14.

[٣١] المرجع السابق، ص 5.

فى مواجهة الآخرين وتساعدنا على معرفة الكثير عنهم. كما إنهـا توسـع مـدى حواسنا. إنها عين ثالثة لنا[٣٢] ...

وعلى النقيض من النثر، هناك أشكال التصوير والنحت والموسيقى والشعر، وكلها توجد كأشياء لها كثافتها الخاصة التى "تسحب" الجمهور من تحت وطأة الظروف الحياتيـة.[٣٣] يقـول سارتر:

بإمكان الكاتب أن يكون مرشدًا لك، فلو كان يصف كوخًا، فإنه يستطيع أن يجعلـه رمـزًا للظلم الاجتماعى وأن يثير سخطك على هذا الظلم. أما الرسام فهو صامت لا يتكلم. إنه يقدم لـك كوخًا. هذا هو كل ما فى الأمر، وأنت حر فى أن ترى فيه ما تحب. فالنافذة البسيطة لن تكون أبدًا رمزًا على البؤس، لأنها فى تلك الحالة ستكون علامة، بينما هى مجرد شيء. إن المصور السيئ يبحث عن النموذج، فهو يرسم العربى والطفل والمرأة، أما المصور الجيد، فإنه يعـرف أنـه لا العربى ولا البروليتارى موجدان فى الواقع أو على لوحته. إنه يقدم لنا عاملًا محددًا من العمـال. فماذا ترانا نقول عن هذا العامل؟ سنقول أشياء لا تعد ولا تحصى ويناقض بعضها بعضًا. فهنـاك كل الأفكار وكل المشاعر ملتصقة بقماش اللوحة ويصعب تمامًا التمييز بينها، وعليـك أنـت أن تختار.[٣٤]

التصوير فن يرتبط بالحواس. ومن هنا يرى سارتر أن المصور، فى تعامله مـع الجـزء الخاص به فى الواقع، لا يتخذ موقفًا ولا يساهم فى النقاش الأخلاقى. فأنت لا تصير أحسن حالًـا بعد أن تنظر إلى لوحة فنية. ولكنك تجد نفسك وحيدًا مع اختيارك. وبالمثل، فالشعر متهم بأنه "لا تربطه بالأخلاق رابطة" للأسباب نفسها. ونتيجة للأزمات الشكلية والبنيوية فى اللغة فـى بدايـة

---

[٣٢] المرجع السابق، ص ١١.

[٣٣] المرجع السابق، ص ١٠.

[٣٤] المرجع السابق، ص ٣-٤.

القرن العشرين، فإن الشعر الآن، فى رأى سارتر، ظاهرة محسوسة. فالشاعر لم يعد يستخدم الكلمات كعلامات ولكن "كصور وأشياء"، أى إنها فخاخ تحاول أن "تمسك بواقع هارب أكثر منها مؤشرات ترمى بالشاعر خارج نفسه وتلقى به وسط الأشياء".[٣٥] ولم تعد "غرابة" رامبو معنى بل موضوعًا".[٣٦]

إننا هنا نتعامل مع نظرية الوجود الخاصة بالفعل، ومن ثم لابد أن نعطى التجربة شكلًا ليس بطريقة تعزل الموضوعات وتباعد بيننا وبينها، ولكن بطريقة تجعل هذه الموضوعات متاحة لنا. إن اعتراض سارتر الأساسى ضد الفنون ينبع من ماديتها. غير أننا لا يجب أن نفهم هذا فهمًا حرفيًا، لأن الشعر أحد هذه الفنون. كما إن هذا الاعتراض ليس إدانة للمحاكاة، لأن هذا ينال من الشعر والموسيقى. تشير هذه "المادية" إلى العالم الداخلى والموضوعى الذى يخلقه العمل الفني: "إن دلالة اللحن - إن كان الحديث عن الدلالة مازال ممكنًا - لا تكمن فى شيء خارج اللحن نفسه".[٣٧] ويقر سارتر بأن الشعر الحديث يستخدم الكلمات بطريقة تُربك القارئ. والتضاد هنا يكمن، مرة أخرى، فى تفريق هايدجر بين حالتى الوجود الأداتى للأشياء Zuhandenheit وتواجد الأشياء أمام عيوننا Vorhandenheit. لكن هذا التضاد يتم استخدامه بطريقة مختلفة.

إن الشعر والتصوير والموسيقى تمثل التجارب بوصفها أشياء كائنة وفى متناول اليد، ولكنها أشبه بأدوات مكسورة عاجزة عن تسهيل الفعل فى العالم. بينما النثر يمثل أحداثًا بطريقة تعطى الانطباع بأن الفعل (الاشتباك مع العالم والتدخل فيه والالتزام به) ممكن. النثر، بالنسبة لسارتر، ينظِّم التجربة على نحو لا يلفت الانتباه إليها كشكل خارجى للتنظيم. وهذا شكل ضمنى

---

[٣٥] المرجع السابق، ص ٦.

[٣٦] المرجع السابق، ص ٩.

[٣٧] المرجع السابق، ص ٣.

من الأفلاطونية التى ترى أن العمل الفنى يغرقنا فى تقدير الفن لذاته ويصرف انتباهنا عن وجودنا الحقيقى فى العالم.

ثمة اختلاف فى الرأى بين الظاهراتيين حول الدلالة اللفظية والبصرية. فبينما يؤكد سارتر على أن الكلمة والصورة تؤديان المعنى المراد بطرق شديدة الاختلاف، فإنهما توجدان جنبًا إلى جنب فى النموذج الديناميكى الذى يخلقه نيتشه بين ما هو أبوللونى وما هو ديونيسى، حيث يرى، فى كتابه مولد التراجيديا (١٨٧٢)، أن الكلمات والصور تحول "الانعكاس غير المترابط وغير الملموس للألم الأزلى فى الموسيقي" إلى "رمز محدد أو مثال".[٣٨] وفى ظل وحى الحلم الغنائى الأبوللونى، تكشف الموسيقى عن نفسها للفنان الديونيسى بوصفها "صورة حلم رمزى".[٣٩] علاوة على ذلك، فإن نيتشه لا يعترف بفصل الفن عن الواقع، وهو ما يبدو أن سارتر يعود إليه. إنه يبنى نموذجه الديناميكى بطريقة لا يمكن بها الإبقاء على التمييز الذى يتمناه سارتر بين الفن الذى يشير إلى العالم والفن الذى يشير إلى نفسه. ودائمًا ما يعلن "الوهم الجميل" للحلم الأبوللونى عن نفسه بوصفه "مجرد مظهر" ويدفعنا دفعًا "وسط مخاطر ومخاوف الأحلام" لكى يقول "إنه حلم! سوف استمر فيه!"[٤٠] أما فى الغناء والرقص "فى ظل السحر الديونيسي"، فإننا نصبح مسحورين، حيث "ننسى كيف نمشى وكيف نتكلم، ونرى أنفسنا وكأننا فى طريقنا إلى الطيران فى الهواء".[٤١] ومن هنا، فإن أبوللو يحجب الواقع وراء الوهم بينما دايونسيوس يسحرنا. وكلاهما لا يمنحنا العالم.

نحن فقط نعتقد أن الصورة تبعدنا عن العالم، حسب ما يقول ميرلو بونتى، لأننا نستقى فهمنا للصورة من الفلسفات الثنائية للعقلانية والإمبريقية. ويؤكد ميرلو بونتى أن هاتين النظريتين

---

[٣٨] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* (1872), trans. Walter Kaufman (New York: Vintage, 1967), p. 49.

[٣٩] المرجع السابق.

[٤٠] المرجع السابق، القسم الأول، ص٣٤-٣٥.

[٤١] المرجع السابق، ص٣٧.

المعرفيتين تشكلان المعرفة بوصفها علاقة ثنائية بين الفكرة أو الانطباع والشيء ذاتـه، وبـذلك تخلقان مشكلة تمثيل الواقع التى تخفى العالم خلفها. ويقدم ميرلو بونتى نظرية توضح كيف تنبـع المعرفة والثنائيات التقليدية للفلسفة من ظرفنا الواحدى [نسبة إلى مذهب الواحدية monism القائل بأن ثمة مبدأ واحدًا غائبًا واحدًا كالعقل أو المادة، والقائل أيضًا بأن الحقيقة كل عضوي] بوصـفنا كيانات نشطة لها أماكنها المعلومة فى العالم الفيزيقى. وفى مقالته "العين والعقل" (١٩٦١)، وهى مقالة عن التصوير المعاصر، يرى ميرلو بونتى أن الصورة لا تقف أمام موضوعها كنسخة منه، ولكنها تعبير عن الإمكانيات الإيمائية والقيود التى توجد بين الفنان ووسيطه الفنـى مـن ناحيـة والموضوع من ناحية أخرى.(٤٢)

ويبدو أن ليفيناس يشارك سارتر فى أفلاطونيته التى تميز بين الكلمة والصورة. ففى مقالته "الواقع وظله"، المكتوبة عام 1948 ــ أى بعد عام واحد من كتابة سارتر مقالته "مـا الكتابـة؟"، يرى ليفيناس أن ثمة شقًا أو فاصلًا يقوم بين الفن والواقع. ويأتى هذا الفاصل، فى رأيه، نتيجة أن الفن هو عملية "مضاعفة للواقع" مثل الظل تمامًا، كما أن له "كثافته الخاصـة بـه".(٤٣) ويعتبِـر ليفيناس ــ مثله مثل أفلاطون ــ الفن شيئًا لا تربطه بالأخلاق رابطة إذ أنه يـشكِّل "بعـدًا مـن المراوغة أو التهرب"، حيث إننا نصبح منشغلين به على حساب التزامنا فى التعامل مع العالم.(٤٤) وهو يرى أن بإمكان الفن أن يعاود اندماجه مع شئون الإنسان والحياة، ولكن هذا لن يتحقق إلا من خلال النقد الفلسفى المفهومى. فالنقاد لا يتعاملون مـع الخـصوصيات الظاهراتيـة ولكـن مـع العموميات المفهومية، وتعوزهم "القوة لإثارة الواقع"، ولذلك فلابد أن يكون كلامهم "مليئًا بالألغاز

---

٤٢ Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 144.

٤٣ Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow," *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand (Oxford: Blackwell, 1996), p. 136.

٤٤ المرجع السابق، ص ١٤١.

والإحالات والإيماءات والمراوغة".[٤٥] ويؤكد ليفيناس، متأثرًا هنا أيضًا بـأفلاطون، أن النقص الكامن فى وسيلة النقاد يعنى أنهم أكثر انتباهًا إلى تجذرهم فى العالم بين الآخرين.

ويميز سارتر بين الفن "الملتزم" الذى يشير إلى العالم والفن المنشغل بذاته أو ما عُرف بنظرية "الفن للفن" التى واجهت نقدًا شديدًا لأنها شكل من أشكال التمثيل الذى لا يقدم أى تعليق أخلاقى. وغالبًا ما يُزعم أن الإحالة الذاتية للعمل الفنى تعوقه عن الحديث عن أشياء أخرى، غير أن هذا الزعم زائف. السؤال الأساسى هو ما إذا كان امتلاك العمل الفنى لصفة ما يعوقه عن امتلاك صفة أخرى. فلو كان شيء ما مستديرًا، فإنه لا يستطيع أن يكون مربعًا. لكن بإمكانه أن يكون مستديرًا وناعمًا أو مستديرًا وثقيلًا ...الخ. إن الإحالة الذاتية والإحالة إلى العالم، فى رأيى، يمكنهما أن يتعايشا. ففى تاريخ الشكلية والتجريد، ثمة مزاعم عن نقاء العمل الفنى الخالى من المضمون التمثيلى للواقع، لكن هذه المزاعم تميل إلى أن تكون تعبيرات بلاغية عن جدة العمل الفنى، أو تأتى نتيجة عجز المتكلم عن وضع ذلك العمل الفنى فى سياقه داخل تاريخ من الأشكال التمثيلية، على نحو صريح. فبعض اللوحات ستكون أقل تمثيلًا للواقع، على نحو واضح، من لوحات أخرى. لكن إذا كانت الظاهراتية حاضرة فى افتراضاتك ــ سواء كانت من كانط أو من نيتشه أو من ميرلو بونتى ــ فإن الخط الفاصل بين عملية التمثيل والواقع لن تكون اختيارًا. وبناء على ذلك، تكون الألوان والأصوات واللغة أشكالًا من الوجود فى العالم قبل أن تكون موضوعات للتأمل الموضوعى أو غير المنحاز.

وبينما يمكن التمييز بين الطرق المختلفة التى يشير بها النثر والشعر والفن والموسيقا إلى العالم، فإننى لا أرى أساسًا لتقسيم هذه الأشكال انطلاقًا من أن بعضها يمثل الواقع بما يشركنا فيه، والبعض الآخر يمثله بما يجعله كائنًا وحاضرًا. ولعل هذا ينال من فلسفة سارتر المتأخرة فى نقطتين. الأولى أن سارتر يؤكد، فى رواية الغثيان، أن كل الأحكام المفهومية تقطع، ومن ثم

---

[٤٥] المرجع السابق، ص ١٤٢.

تعوق، استمرار التجربة. ولذلك، فإن النثر ــ هنا ــ لا يختلــف عــن الــشعر أو التــصوير أو الموسيقا.

أما النقطة الثانية فتشير إلى عدم اتساقه فى مفهومـــه للـــشيئية thinghood ، حيــث أن "الشيء" كما كتب عنه سارتر فى مقالته "ما الكتابة؟" ليس هو نفس "الشيء" الذى يظهر فى الغثيان والوجود والعدم. ففى الغثيان، يوجد الشيء معزولاً وبعيدًا عن الوعى. إنه يبقى مُهملًا مثــل أداة معطلة ملقاة فى قاع أحد الأدراج. والشيء المنتَج فنيًا، فى رأى سارتر، معزول وغريب إلى حد أنه يصفه بأنه "أزلى وأبدي" و"غليظ ومطموس إلى حد التشوه".(٤٦) ويؤكد ســارتر أن المــصور دائمًا ما يخلق شيئًا وهو لا يشعر أن عليه التزامًا بأن يعطى ألوانه "دلالة محددة"، أى أن يجعلهــا "تشير على نحو خاص إلى موضوع آخر".(٤٧) وهذا مفهوم للشيء يقدمه على أنــه خــارجى أو نقيض لأى فكرة تتعلق بتداخل العلاقات بين الأشياء وبعضها وتشابكها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن ماهية الشيء، فى كل من **الغثيان** و**الوجود والعــدم**، مرتبطــة بالوعى ارتباطًا لا فكاك منه، حيث إن إبهام الموضوعات وعدم شفافيتها يمثلان النــسيج الــذى بفضله نكتسب الوعى. والموضوع هو "حلول لا يستطيع أن يدرك ذاته"، ومن تلك الفجوة التى لا يستطيع الموضوع أن يكشف عن ذاته على نحو كامل من خلالها يأتى الإدراك.(٤٨) ففــى نهايــة رواية **الغثيان**، يدرك روكونتان أن الوصف الكامل للتجربة ــ أى عندما تمسك الكلمة بالشيء ــ أمر مستحيل، وأن التردد فى الوصف هو "مفتاح وجوده ومفتاح غثيانه".(٤٩) إذ كيف له أن يصف

---

٤٦ Sartre, "What is Writing?," p. 6.

٤٧ المرجع السابق، ص٢.

٤٨ Sartre, *Being and Nothingness*, p. xli

٤٩ Sartre, *Nausea*, p. 185.

"جذر الشجرة" أو "الثعبان أو مخلب النسر أو "جهاز شفط" له جلد مشدود أشبه بجلد البحر"، "له مظهر زيتى خشن وعنيد"؟ يغدو الوصف "معقدا جامدا يستعصى على التسمية؟"[٥٠]

الموضوع هنا ليس شيئًا يقاوم الوصف أو يعزل الكاتب ويُشعره بالاغتراب. إنما هو شيء يقيم اتصالًا أخلاقيًا بين ذاته والوعى. وأقول "أخلاقيًا" لأن الاستعارات التى تصف العلاقة على أفضل نحو تأتى من مجال التفاعل الاجتماعى، فالموضوعات "تدعو" و"تُسبب" و"تطالب" بتمثيل الواقع أو "تقاومه". وسواء كان المرء أمام محبرة أو جذر شجرة أو لوحة فنية، فإن الموضوعات لا تعطى نفسها تمامًا لمن يراها، وإنما تعطى نفسها بطريقة تتطلب الإضافة والاستكمال، دائمًا. ورغم ذلك، فإن العلاقة بين الموضوع ومن يراه ويشرع فى وصفه ليست بالضرورة علاقة متناغمة، فالعثور على الكلمة "الصحيحة" غالبًا ما يكون صعبًا صعوبة تقرير المجرى "الصحيح" للفعل. وبالمثل، فإن لحظة التكشف بالنسبة لروكونتان ليست جميلة بقدر ما هى سامية وجليلة. وكما وضح سارتر، لا يمكن أن تكون هناك بالضرورة لحظة توافق أو تطابق بين الكلمة والشيء. ولكن لا مفر من أن يقوم الكاتب بتمثيل الواقع واختيار مجرى الفعل. إن ما يحققه التأكيد على أخلاقية الوصف هنا هو إعادة التأكيد على ما قاله سارتر من أن الشيء، بما فى ذلك العمل الفنى، ليس كيانًا من شأنه أن لا يترك أثرًا فى من يدركه أو يضع نفسه خارج أى مجال للتفاعل الإدراكى.[٥١]

---

٥٠ المرجع السابق، ص 185-186.

٥١ احتمال وجود بعد أخلاقى لمسألة ارتباط تمثيل الواقع بالمعرفة، ليس جديدا. فقد وضّحت الفلسفة أكثر من مرة كيف تتطلب مقولات الفهم الخاصة بأى قضية نظامًا شبه معيارى يستطيع أن يفسر المقولات الصادرة بشأن "ما يجب" أن تكون عليه القضية، ومن أمثلة ذلك الأشكال فى كتاب **الجمهورية** لأفلاطون ومفاهيم هيوم عن "العادة" فى كتابه **مقالة عن الطبيعة البشرية** (١٧٣٩-١٧٤٠). وإعادة كانط النظر فى نسقه النقدى، فى العلاقة بين ما يدرك بالحواس وما يتجاوزها، بل إن للفكرة المثالية عن المفاهيم التى "تمسك" بالتجربة جذورًا فى مواقف الإنسان المختلفة.

ومن أجل توضيح قدرة الفن على التأثير، على المرء أن يتذكر أن زيارة روكونتان لمتحف بوفيل، لا سيما رؤيته للوحات الموجودة فى حجرة بوردورين ــ رينودا، هى التى دفعته إلـــى أن يتخلى عن مشروعه الخاص بكتابة سيرة روليبون.[٥٢] إن المائة وخمسين "بورتريه" التى رآهـــا روكونتان بذلك المتحف تضفى صفات مثالية على موضوعاتها وتمـــنح الأشـــخاص المـــصورة حضورًا يجعل من حياتها الحقيقية شيئًا بعيدًا يصعب إدراكه. وتلفت اللوحات الانتباه إلى تحيزاتها لذلك "الرجل قليل الجسم ذى الصوت الأجش، حيث لن يبقى منه لورثته سوى وجه يملؤه التهديد وإيماءة جليلة وعينان محتقنتان بالدم كعينى ثور".[٥٣] وفجأة يبدو مشروع استعادة ماضى روليبون شيئًا مستحيلًا. لقد كان روليبون سندًا قويًا لروكونتان: "لم أكن آكـــل إلا لأجلـــه، ولا أتـــنفس إلا لأجله".[٥٤]

ويعنى الإقلاع عن ذلك المشروع أن روكونتان لم يعد لديه مـــاض، ولا تجربـــة يمكـــن استعادتها من أجل التخفى وراءها، كما يعنى أيضًا أن روكونتان مجبر علـــى أن يواجـــه لعـــب الظواهر الذى يبعث على الغثيان، وعليه أن يواجه الوصف الذى يشكل تجربته. فيـــده الممـــدودة على الطاولة تتحول إلى "سرطان بحري" يكشف عن بطنه، ثم تتحول يده إلى "سمكة"، وتتحـــول أصابعه إلى "كفى حيوان" ثم إلى "مخالب".[٥٥]

وتتمثل إحدى المشكلات الرئيسية لنظرية المعرفة فى أننا دائمًا على بعد مسافة مـــا مـــن الأشياء، وأن ثمة فجوة بين العالم وبين معرفتنا به. وما يفعله ســـارتر، فـــى مجاراتـــه للتـــراث الظاهراتى، هو أنه يوضح أن هذه الحالة تعبر عن تجذرنا فى العالم، وأنها ليست نقـــصًا يجـــب التغلب عليه. ويؤكد سارتر أنه عند التعامل مع الموقف الذى نجد أنفسنا فيه، لا نستطيع أن نتوقع

[٥٢] Sartre, *Nausea*, p. 120-138

[٥٣] المرجع السابق، ص 136.

[٥٤] المرجع السابق، ص 143.

[٥٥] المرجع السابق، ص 143—144.

من المفاهيم أن تحدد خصوصية الحدث وتمسك به، على نحو كامل. إن بنية التجربة تقوم على أن عدمًا ما دائمًا ما يدس نفسه بين الماضى والحاضر، وبين المفهوم والفعل، وبين الوصف والتجربة، ويباعد بين الاثنين. وهذه البنية، كما بيّنتُ، واضحة فى عملية الكتابة، على نحو خاص، حيث الجملة الوصفية تخلق خصوصية لا تستطيع أن تتطابق مع التجربة.

إن إحدى عواقب قبولنا بهذه الفجوة كشرط ضرورى للتجربة هى أنها تصبح شيئًا ما علينا أن نتعامل معه ونتصرف بناءً عليه. ولذلك، فإن أى علاقة لنظرية المعرفة تقوم على عدد من الأسئلة تتعلق بكيفية سلوكنا فى العالم. ويحتاج كل من الموجود لذاته والموجود فى ذاته إلى الآخر، ويعرِّف كل منهما الآخر على أسس كانطية وظاهراتية تقول بأن التجربة هى التفاعل الضرورى بين المفهوم والحدس. فالأشياء، ببساطة، لا توجد فى حالة انتظار كى يتم وصفها. إنها غامضة فى عيوننا من الناحية المفهومية، وهى تقاومنا ولا تكشف عن نفسها أبدًا دفعة واحدة، ونحن "مدعوون"، بفضل هذه المقاومة، إلى أن نقدم استجابة واعية. إن العلاقة بين اللغة والتجربة بالنسبة للكاتب الوجودى، فى رأيى، علاقة أخلاقية، لكنها غير مؤكدة أو محددة. ويرى سارتر أن النثر، بوصفه مناقضًا للفن، يربطنا ارتباطًا مباشرًا بالعالم، لكن هذا لا يستطيع أن يسلِّم بأن الكتابة ـــ عند نقطة ما ـــ تجعل الأشياء حاضرة أمام عيوننا. إن الفن، بما فى ذلك الكتابة، يغير من التجربة ويشوهها، ويقدم "شيئًا" حيث لم يكن هناك شيء، لكن هذا الشيء، على حد تعريف سارتر، هو ما يحفزنا على الانتقال إلى أشياء "أخرى".

النقد وعلم الجمال والفلسفة التحليلية

بيتر لامارك

ترجمة: **دعاء إمبابى**

يصعب إنكار ما يدين به النقد الأدبى للفلسفة الأوروبية (الألمانية والفرنسية تحديداً)، فهو أمر معترف وموثوق به؛ أما إسهام "الفلسفة التحليلية" فى الكتابات النظرية التى تتناول الأدب والنقد فلا يحظى بنفس القدر من الاعتراف ولا المعرفة، رغم أن ما أصبح يعرف "بفلسفة الأدب" يستند بوضوح إلى التراث التحليلى، وهو أمر لا يقتصر على العالم الناطق باللغة الإنجليزية. وسنعرض فى هذه المقالة لهذا الإسهام ونتناول أهميته.

الفلسفة التحليلية والحركات المتصلة بها

تثير 'الفلسفة التحليلية' الكثير من الخلاف، وهى تستعصى على أى تعريف متفق عليه. فالفلاسفة الذين عُرفوا 'بالتحليليين' مثل جوتلوب فريج وجى.إى. مور ورودولف كارناب وجى. إل. أستن ودبليو. فى. أو. كواين وبى. إى. ستراوسون والفيلسوف فيتجشتاين كما يتجلى فى عمليه المختلفين: **تراكتاتوس لوجيكو–فيلوزوفيكوس*** *Tractatus Logico-Philosophicus* **وتحقيقات فلسفية** *Philosophical Investigations* مختلفون كل الاختلاف، ويصعب الحديث بثقة عن عناصر مشتركة محددة تجمع بينهم. كذلك لا يعتبر تعريف الفيلسوف بأنه "أنجلو–أمريكي" (مقارنة بأوروبي) تعريفاً دقيقاً على وجه الخصوص بما أن الشخصيات التى تتصف به من أمثال فريج وفيتجشتاين وفريدريش وايزمان وموريتز شليك وغيرهم من أعضاء دائرة فيينا

* يختار الكاتب عنوانًا لاتينيًا لكتابه، ويُستخدم نفس العنوان فى ترجمات الكتاب أيضا، ولذلك أوردناه كما هو بالحروف العربية. [المحررة].

قد أتوا فى الأصل من دول أوروبية. ويزيد الأمر تعقيداً استخدام أسماء أخرى للإشارة "للفلسفة التحليلية" أحياناً، من أبرزها "الفلسفة اللغوية" أو "فلسفة اللغة الدارجة" أو حتى"فلسفة اللغة"،وكلها تؤدى إلى زيادة فى التباس التعريف.

لذا قد نجد فى تتبع سمتين من السمات المتفق عليها نقطة انطلاق تمكننا من تحديد الفلسفة التحليلية: وتتلخص هاتان النقطتان فى التعامل مع أثر أعمال جوتلوب فريج على تشكيل الفلسفة التحليلية بالإضافة إلى فكرة "التحول إلى اللغويات" فى الدراسة الفلسفية (شاع هذا اللفظ بعد نشر كتاب رينشارد رورتى **التحول إلى اللغويات** *The Linguistic Turn* المنشور سنة 1976).

لقد كان فريج عالم رياضيات اهتم على وجه الخصوص بالأساس المنطقى للحساب[١]، ولم يؤلف سوى القليل عن المشاكل التقليدية للفلسفة بل إن مشروعه الرئيسى فى مجال الرياضيات، الذى حاول فيه إثبات أن الحساب ما هو إلا منطق، أثبت فشله. ولكن إسهامه فى مجال المنطق أصبح نقطة البداية لمدرسة جديدة تماماً بين مدارس الفلسفة. ومن بين المفاهيم التى أتى بها وتتمتع بتأثير واسع النطاق ما يلي: تمثيل بناء الجملة من حيث الوظيفة/ القول أو الحجة؛ والعناصر المحددة للكم؛ ومبدأ السياق (لا تحتوى الكلمة على معنى إلا فى سياق جملة بعينها)؛ والتمييز بين المعنى والمرجع؛ معارضة تأثر المنطق بعلم النفس (الفكرة القائلة بأن القوانين التى تحكم التفكير لا تقوم على أساس التجربة العملية)؛ التفرقة بين الأفكار الموضوعية واللازمنية وغير العقلية gedanken من ناحية، والأفكار الذاتية vorstellungen من ناحية أخرى؛ بالإضافة إلى ربط المعنى بالصدق ربطا تاما.

---

[١] انظر/ى على سبيل المثال كتاب:

, Gottlob Freg *The Foundations of Arithmetic: A Logico-Mathematical Enquiry into the Concept of Number (Grundgesetze der Arithmetik, 1893, 1903)* الطبعة الثانية من ترجمة J.L.Austin (Oxford: Blackwell, 1953).

وبناء على إرث فريج، طور برتراند راسل وفيتجشتاين فكرة التحليل المنطقى بوصفها بحثاً عن "أشكال منطقية" للجمل تختلف عن الأشكال النحوية السطحية (التى عادة ما تؤدى إلى الالتباس). هكذا مروراً بتحليل راسل لأشكال الوصف المحددة (التى اصطلح فى بعض الأحيان على تسميتها "نموذج التحليل") وحتى كتاب كارناب **التركيب المنطقى للغة** *Logische Syntax der Sprach* المنشور سنة ١٩٣٤ بيّن الكشف عن "التركيب المنطقى للجمل" كيفية الوصول إلى استنتاجات واضحة بشأن المتكرر من الأساليب، والأهم من ذلك كيفية اقتران اللغة بالعالم المحيط بها.

وبهذا وُلد التحول إلى اللغويات، برنامج غامض وطريقة بحث فى الفلسفة نشأت عن ثورة فى علم المنطق، حيث أدت الرمزية الجديدة التى جاء بها فريج وراسل والتى جعلت من المنطق أداة قوية للتحليل اللغوى، إلى التركيز على اللغة بشكل لا مثيل له على مر تاريخ الفلسفة.

يعرف ريتشارد رورتى "الفلسفة اللغوية" بأنها "الرأى القائل بأن المشكلات الفلسفية مشكلات يمكن حلها (أو إذابتها) إما بإصلاح اللغة أو بفهم اللغة التى نستخدمها حالياً فهماً أفضل". [٢] ويشير هذا الانقسام إلى تطورين مختلفين بعض الشيء فى مجال الفلسفة اللغوية. فكان منطلق التطور الأول مشروع "إصلاح اللغة" أو حسب وصف كواين "إخضاعها" إلى نظام معتمد من الرموز الأمر الذى يستتبع التخلص من كافة الأشكال الغريبة والغامضة فى الاستخدام الدارج مع توفير أداة خالصة مُحدَثة لخدمة العلوم وقد تزعم راسل وكارناب وكواين هذا الاتجاه مؤكدين على قيمة "التحليل المنطقي". أما المدخل الثانى فهو مدخل "فلسفة اللغة العادية" الذى تأثر فى الأساس بعمل جى. إل. أوستن فى جامعة أكسفورد فى الخمسينيات من القرن الماضى، وهو العمل الذى رفض احتياج اللغة إلى "الإخضاع" وأوضح أن الانتباه إلى الفروق الدقيقة وظلال المعانى الموجودة فى الاستخدام الدارج للغة بإمكانه الكشف عن رؤى مهمة وأشكال للتميز

---

(٢) Richard Rorty (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: The University of Chicago Press, 1970), p.3.

فاتت على الفلاسفة التقليديين، وقد أثرى هذا الاتجاه من عمل جيلبرت رايل وبى. إى. ستراوسون وإيه. آر. وايت. أما التطور الثالث، الوضعية المنطقية، فقد تأسس فى فيينا فى الثلاثينيات من القرن الماضى ، وهو التطور الذى يربط بين المعنى وقابليته للاختبار الإمبريقى، وذلك بهدف التخلص من المفاهيم الأساسية للفكر الميتافيزيقى عن الجوهر والروح والله والوجود، أو إذابتها كما يقول رورتى. وأخيراً كان هناك فيتجشتاين ذاته وهو الشخصية المحركة للفلسفة اللغوية التى شعرنا بتأثيرها فى التصنيفات الثلاثة السابقة حتى وإن لم يسهل إدراجه فى إطار أى منها. وصف هذا الفيلسوف طريقته فى كتابه **تحقيقات فلسفية** *Philosophical Investigations* الذى نشره عام ١٩٥٣ بأنها طريقة "نحوية" وأصر على أن جميع المشكلات يمكن حلها "بالنظر إلى كيفية عمل اللغة"، غير أنه أضاف أن الفلسفة "قد لا تتسبب فى تقدم أى نوع من أنواع النظريات" كما أنها "لا تشرح ولا تستنتج أى شيء."[٣]

إن الثقة فى أن التحليل اللغوى وفلسفة اللغة العادية قادرتان على إنجاز تقدم أصيل فى الموضوع بما ينهى قروناً من التشويش الميتافيزيقى، تراجعت تماماً فى الستينيات، مما أدى بالاهتمام باللغة والمنطق إلى التركيز على مجال بحثى جديد نسبياً، وإن استلهم كتابات فريج، وهو مجال "فلسفة اللغة" الذى سعى إلى تحقيق فهم أفضل لبعض المفاهيم مثل المعنى والصدق والمرجع واللغة ذاتها دون محاولة اللجوء إلى طموح مبرمج تجاه حل جميع المشكلات الفلسفية. ومع حلول السبعينيات استمر عدد قليل من الفلاسفة فى تسمية أنفسهم "بالفلاسفة اللغويين" أو "فلاسفة اللغة العادية" غير أن اصطلاح "الفلسفة التحليلية" أصبح واسع الانتشار، وقد استمر التراث الذى أتى به فريج فى تغذية مجال فلسفة اللغة، ولكن التحول اللغوى فقد سمته الثورية واستقر ليصبح مجرد شكل من أشكال التفلسف.

---

(٣) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953), pp. 109, 126.

هكذا يمكن حصر السمات المميزة للفلسفة التحليلية فيما يلي: الاهتمام بالمنطق وتحليل المفاهيم؛ السعى الدءوب لتحقيق الوضوح والدقة فى استراتيجيات السجال؛ تعريف المصطلحات، وصياغة الأطروحات صياغة صريحة؛ والطريقة شبه العلمية الجدلية للتعامل مع الفرضية/ والمثال المقّابل/ والتعديل؛ وتحاشى الصور البلاغية، والاتجاه إلى التعامل مع مشكلات محددة النطاق. وقد انفتحت كافة مجالات الفلسفة أمام المدخل التحليلى بما فيها الأخلاقية والسياسية، كما تم تبنى مواقف من جميع الاتجاهات المتاحة – مثل الاتجاهات الواقعية والمضادة للواقعية، والتأسيسية والمعاكسة للتأسيسية، والقائلين بالنسبية والقائلين بالمطلق والمادية وغير المادية. إلا أن الفلسفة التحليلية على النقيض من نظيرتها "الأوروبية"، أظهرت عدم اكتراث ملحوظ تجاه مسلّماتها سواء الأيديولوجية أو الاجتماعية.

الفلسفة التحليلية وإسهاماتها فى النظرية النقدية

أسهم مصدران للفلسفة التحليلية فى تغذية النظرية النقدية الأدبية: كان المصدر الأول هو موضوعات المنطق وفلسفة اللغة، أما المصدر الثانى فكان علم الجمال التحليلى وعلى الأخص فرعى نقد النقد وفلسفة الأدب. ولكن تجدر الإشارة إلى انعدام خط فاصل واضح بين هذين المصدرين حيث عادة ما يستند علم الجمال التحليلى إلى المنطق من ناحية، مع وجود تمازج بين البحث المنطقى عن المعنى أو الصدق أو المرجع والاهتمامات ذات الصلة بالأدب أو اللغة الأدبية من ناحية أخرى. السؤال الأساسى هنا هو: هل يوجد انقسام واضح فى أشكال الخطاب بين ما هو أدبى وما هو غير أدبي؟ وفى حالة وجود هذا الانقسام، كيف يمكن رسم حدوده؟ ولكن قبل الخوض فى هذا الموضوع من المفيد أن نبدأ بموضوع الكتابة الخيالية ومرجع هذه الكتابة، وهو الموضوع الذى يضرب بجذوره فى أعماق المشروع التحليلى.

نشأت مشكلة الوجود واحتدمت عند الفلاسفة التحليليين الأوائل نتيجة للارتباط الوثيق بين المعنى وال"ماصدق"*. فبالنسبة للفلاسفة من أمثال راسل، الذين أفادوا بأن معنى الاسم هو الموضوع الذى يشير إليه، واجهوا مشكلة بشأن الجمل التى تحتوى على تعبيرات تخلو من ماصدق مثل: "ملك فرنسا الحالي" أو "بيجاسوس" أو "فلوجيستون"**.كما أثار أليكسيوس مينونج نفس الرأى فى نظريته المتعلقة بالموضوعات Gegenstandtheorie وذلك بإقراره مستويات مختلفة من الوجود (Soein, Sein, Aussersein) الأمر الذى يسمح بتعبيرات متناقضة مثل: "المربع المستدير" وذلك للدلالة على الأشياء.[٤] وعلى الرغم من إعجاب راسل المبدئى بما أتى به مينونج فإنه استقر على رفض التمييز بين الجوهر والوجود، مطالباً بذلك "بحس بالواقع يتمتع بقدر أكبر من الحيوية." وأدى هذا الاعتقاد - من ناحية - إلى تحليل الكلمات المشيرة للكم والوظائف الدلالية فى الجمل الوصفية المحددة مستخدماً المثال الشهير "ملك فرنسا الحالي"، كما أدى - على الناحية الأخرى - إلى وجهة نظره القائلة بأن أسماء الأعلام (مثل "بيجاسوس" و"سقراط") ليست بأسماء فعلية، أى أنها ليست تعبيرات ذات ماصدق، ولكنها "أشكال وصفية متنكرة" أقرب فى ذاتها للنظرية العامة للأشكال الوصفية. وهكذا أوضح راسل أن الشرح المنطقى يُمكّننا من الاستغناء تماماً عن لإشارة الواضحة إلى الكيانات غير الموجودة.[٥]

---

*يشير مراد وهبة فى **المعجم الفلسفى** (دار قباء، القاهرة ١٩٩٨، ص ٥٩٤) تحت مادة denotation التى يترجمها: ما صدق: "اللفظ الإفرنجي يفيد عند مِل أن كل لفظ يشير إلى أفراد الطائفة مثل لفظ الطير فإنه يدل على النسور والعصافير والغربان والأوز وما إليها." [المترجمة].

**"بيجاسوس": حصان مجنح فى الأسطورة اليونانية القديمة، وهو أيضاً حصان ربّات الشعر، وهو يستخدم مجازاً للإشارة إلى الإلهام الشعرى. "فلوجيستون": النار بصفتها عنصراً من العناصر (الأسطقسات) الأربعة المكونة للأجسام فى الفكر القديم. [المترجمة]

(٤) Alexius Meinong, 'Theory of Objects' in R.M. Chisholm (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1960), pp. 76-117.

(٥) Bertrand Russell, *Logic and Knowledge*, ed. R.C. Marsh (London: George Allen and Unwin, 1956). تحتوى هذه المجموعة على مقالتين: الأولى بعنوان 'On Denoting'، والثانية بعنوان: 'The Philosophy of Logical Atomism'، يضع فيهما راسل ويطبق نظريته بشأن أشكال الوصف ومفاهيمه حول الكتابات الخيالية المنطقية.

وضعت محاولات راسل لحذف الكيانات غير الموجودة باستخدام التحليل ومحاولة مينونج من لاستيعابها المحددات الأساسية لما أعقب ذلك من نقاشات. فقد وضع تيرينس بارسونز رؤية منطقية معقدة للنظرية التى أتى بها مينونج، أما تشارلز كريتيدن فقد دافع عن حدس مينونج بشأن إمكانية الإشارة إلى ما هو غير موجود بالاستعانة باللغة العادية. كما جاء نقاد آخرون حاولوا التوفيق بدفع المناظرة نحو الاهتمامات الأدبية فسعوا إلى الربط بين نوع ما من أنواع الواقع وشخوص الروايات. فعلى سبيل المثال يصف بيتر فان إنواجن الشخصيات الروائية بأنها "كيانات نظرية ابتكرها النقد الأدبي" تضاهى فى مكانتها الحبكة الروائية وبحور الشعر والقوافى. ويفرق – من ناحية – بين السمات التى "تُنسب" للشخصيات (مثل "أن يكون رئيس الخدم" أو "أن يُسمى باسم جيفز") وهى سمات لا تمتلكها الشخصيات بالمعنى الحرفى للكلمة، وبين السمات التى تُعد الشخصيات "مثالاً عليها" (مثل: "الظهور للمرة الأولى فى الفصل الثاني"، أو"كون هذه الشخصية من ابتكار وودهاوس" إلخ...)(٦). أما نيكولاس فولترستورف فيرى أن الشخصيات الروائية عبارة عن أنماط، أى أن الشخصية جيفز نوعها شخص وليست نوعا من أنواع الأشخاص. ونتج عن هذا وجود الشخصيات (بصفتها أنماطا) بل استمرار وجودها استمراراً أبدياً، ذلك لأن الكاتب "يختار" الشخصيات ولكنه لا يخلقها، إذ أن الخواص ("أن يكون رئيس الخدم"، إلخ...) التى تتكون منها الأنماط لا يبدعها الكاتب فى حد ذاتها.

يتبع فلاسفة آخرون نهج راسل فى سعيه وراء تجنب مثل هذا النوع من الالتزام بوجود الكيانات الروائية. غير أن مشكلة التحليل كما يجريه راسل (وتحليل كواين كذلك)(٧) هو أنه يجعل من جميع الجمل "عن الشخصيات الروائية" جملاً صادقة، إلا أن هذا النوع من التحليل لا ينجح فى إنصاف الخطاب الروائى ولا الخطاب النقدى الذى يتناوله. ويرى منظرو الفعل الكلامى أنه

---

(٦) Peter van Inwegen, 'Creatures of Fiction', *American Philosophical Quarterly* 14 (1977), pp.299-308.

(٧) W.V.O. Quine, 'On What There Is', *From a Logical Point of View* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953).

لا يجوز اعتبار الخطاب الروائى كما يستخدمه القصاصون خطاباً تقريرياً، يؤكد حقائق ما ولا مجال لتقييم ما صدقه. وقد ألمح فريج ذاته إلى أن القصص الخيالية تفتقر إلى الصدق، كما حاول جون سيرل، أحد أشهر منظرى الفعل الكلامى، أن يبرهن على أن السرد الروائى شكل من أشكال الادعاء، وأنه تحديداً فعل قصدى مدّعى(٨). واستمراراً لنفس الخط يفيد جورج كارى أن نية القاص هى أن يتظاهر القارئ بتصديق مسألة ما لا أن يصدّقها بالفعل.

وعلى العكس من هذا الخط الفكرى يمكن للخطاب القائم حول السرد القصصى أن يكون خطاباً تقريرياً فى أصله كما يبدو أنه قابل إلى تقييم مدى صدقه: فعلى سبيل المثال فإن جملة "جيفز رئيس للخدم" جملة صادقة، أما جملة "جيفز امرأة" جملة كاذبة. وهكذا يصعب إدراك مدى تفهم هذه البديهيات دون التمسك بالتزامات أنطولوجية غير مرغوب فيها. فيرى ديفد لِويس، شأنه شأن فلاسفة آخرين، هذه البديهيات حقائق عن عوالم ممكنة الوجود، بينما يستشهد كيندال والتون، الذى يرفض التحليل القائل بوجود عوالم ممكنة، بصورة "التظاهر بالتصديق" حيث يعرّف السرد القصصى بأنه نوع من أنواع "الدعامات فى لعبة تقوم على أساس التظاهر بالتصديق." فقد قال باللفظ: كون جيفز رئيساً للخدم *أمر متخيل*. غير أن هذا 'الصدق المتخيل' ليس نوعاً خاصاً من أشكال الصدق بل هو عنصر حقيقى فى إطار المتخيّل: وهو فى النهاية حقيقة واقعة فى لعبة أداتها النص.

وربما يعد نيلسون جودمان أكثر الفلاسفة تطرفاً فى نزعته إلى الحذف والاستبعاد، حيث يشرح الفارق بين عبارتين عن صور وحيد القرن (غير الموجود) أولهما: "س صورةٌ –وحيدُ قرن " X is a unicorn-picture " التى تترك القارئ فى حل من الالتزام بما تحيل إليه الصورة، بخلاف العبارة الثانية: "س صورة لوحيد القرن" "X is a picture of a unicorn"، وقد جاء

(٨) John Searle, 'The Logical Status of Fictional Discourse', *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

هذا الشرح من خلال وضع نموذج معرفى استخدم فيه جودمان التحليل المنطقى فى كتابه **لغات الفن** *The Languages of Art* (1968). ومن العجيب أن جودمان فى عمله اللاحق **أساليب صنع العالم** *Ways of Worldmaking*(1978) يسعى إلى إضعاف الفرق بين الخيال الأدبى والعلم، حيث يصف كليهما بأنهما صنف من صنوف "صنع العالم" أو "ابتداع الحقائق الواقعة".

ويبدو أن الأولوية التى يوليها الفلاسفة التحليليون- عند الكتابة عن السرد القصصي- إلى مسائل تتعلق بالمرجع والأنطولوجيا بدلاً من السياق التاريخى، أو المحتوى الإيديولوجى على سبيل المثال، أدت إلى وضع عملهم البحثى فى نزاع دائم مع نظيره من إنتاج النقاد الأدبيين.(٩) ومن بين العناصر الأخرى المكونة للجدل الدائر حول الخيال القصصى والتى كان يمكن أن تقرب بين مصالح الفريقين المختلفة عنصر ردود الفعل العاطفية، إلا أن هذا أيضاً فشل فى إثارة اهتمام غالبية النقاد الأدبيين. حيث قال أرسطو أن ردود الفعل الملائمة للتراجيديا الدرامية هى الخوف والشفقة، غير أن الفلاسفة الذين يميلون إلى الفكر المنطقى يتساءلون: كيف يمكن للكتابات الخيالية البحتة والمعروف أنها غير موجودة أن تكون موضوع لمثل هذه المشاعر المعرفية (أى العواطف التى تتضمن معتقدات فى طياتها). ومن الأفكار الى طرحت فى هذا المجال، ما قدمه كولين رادفورد، حيث قال: إن البشر ببساطة لا عقلانيين فيحزنون على الكيانات التى يعرفون أنها غير حقيقية، فى حين اتبع آخرون فكر كيندال والتون فى افتراض 'تظاهر' المتفرجين بالشعور بالخوف والشفقة فقط دون أن يشعروا بهذه العواطف حقيقة،(١٠) بينما يقترح بيتر لامارك ونويل كارول خطأً فكرياً ثالثاً يقوم على أن العواطف تسببها الأفكار وهى بذلك تتخطى المعتقدات الوجودية.

---

(٩) Peter Lamarque, *Fictional Points of View*, (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996) انظر/ى الفصل الرابع على وجه الخصوص.

(١٠) Kendall L. Walton, *Mimesis as Make Believe* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990)؛ انظر/ى الفصول من الخامس إلى السابع.

الحقيقة والأدب

لا يعد الانتقال من التحليل المنطقى البحت للشروط المطلوبة من أجل إثبات حقيقة الجمل السردية المتخيّلة، إلى البحث فى قضية "الصدق الشعري" الأكثر عمقاً وتقليدية، خطوة كبيرة – بل مجرد نقلة من مجال المنطق إلى علم الجمال. وطالما حاول المتخصصون فى مجال علم الجمال التحليلى الإدلاء بآرائهم فى الجدل الدائر، وهو جدل إنسانى النزعة أساساً، حول "القيمة المعرفية" للفن وقدرة الفن (بما فى ذلك الأدب على إطلاقه) على نقل المعرفة والبصيرة ببواطن الأمور. غير أن الفلاسفة التحليليين لم يبدوا اهتماماً بالحقائق الإيديولوجية التى ناقشها تيودور أدورنو مثلاً أو جورج لوكاتش وبرتولد بريخت فى المناظرة بينهما حول الواقعية، ولا تحتوى دراساتهم على بعد سياسى واضح المعالم كما هو الحال فى كتابات جان بول سارتر حول "الأدب الملتزم"، ولا على بعد ميتافيزقى مثل الذى نجده فى مفهوم مارتين هايدجر عن كون الحقيقة شكل من أشكال "الإخفاء" بل كان التعريف والإيضاح هى نقطة البداية التى ركز عليها الفلاسفة التحليليون، حيث طرحوا السؤال: ما الذى يعنيه القول بأن أعمالاً أدبية سردية تكشف الحقائق؟ ولم ينته السؤال عند هذا الحد بل امتد إلى أبعد من ذلك، إلى لب الموضوع.والسؤال حول ما يمكن اعتباره دراسة ذات نزعة إنسانية.

وربما يكون ما طرحة مونرو سى. بيردزلى فى كتابه: **علم الجمال: مشكلات فى فلسفة النقد** (١٩٥٨) من المحاولات المبكرة التى مهدت الطريق أمام من تلاه، ففى هذا الكتاب يميز بيردزلى بين الخبر والتأمل، ويفرق بين الموضوع والفرضية فى محاولة من أجل وضع أساس دقيق لماهية (أو ما يمكن أن تكون عليه) المقولات التى تحمل الحقيقية فى حالة الكتابات الأدبية. ولا يتحمس الفلاسفة التحليليون لإضفاء الصدق على أى شيء لا يتخذ فى عرضه شكل القضية: وبناء عليه فهم يزعمون أن موضوع الحب من طرف واحد – على سبيل المثال – ليس حاملاً للصدق، فى حين أن الفكرة الضمنية أو الفرضية التى تقول بأن "الحب محكوم عليه بالفشل" تتحمل

الصدق، ويستند هذا الرأى إلى الاعتقاد بأن المقولات التقريرية الخيالية غير ذات الأساس ليس لها قيمة الصدق. والآن وقد تم التوصل إلى حامل للصدق تظل الأسئلة المنطقية معلقة: كيف يمكن اكتشاف فرضيات العمل؟ هل يتعين أن يكون لكل عمل فرضية؟ هل يعد صدق الفرضية علامة على قيمة العمل؟ (مع الأخذ فى الاعتبار أن المصطلحات التى يوظفها بيردزلى ليست مقبولة لدى جميع الفلاسفة).

ومن الملاحظ أن السجال الدائر حول قضية الحقيقة فى مجال الفلسفة التحليلية معنى بوجود الحقيقة فى الأعمال الأدبية بقدر ما هو معنى بعلاقتها بالقيمة الأدبية، حيث إن عديدين ممن ينتمون إلى معسكر "الدفاع عن الحقيقة" لم يشعروا بتقيدهم بالمفهوم الصارم عن الحقيقة. ومن الآراء الشائعة القول بأنه يمكن للأعمال الفنية التعبير عن الحقيقة بأساليب تختلف عن العلوم أو الفلسفة، وهنا تكمن القيمة التى تميزها. فتوصف الأعمال الأدبية بأنها تقدم الواقع بشكل صادق أو أنها تتمتع "بالأصالة"، أو أنها تتمتع بالصدق الأنطولوجى، أو بالصدق المجازى، أو أنها تقدم معرفة كيفية لا معرفة تقوم على أساس الممارسة، أو أنها صنف من صنوف الفلسفة الأخلاقية.

عادة ما يتم الفصل فى هذه الروايات بعناية غير أن الشك يظل يساور معسكر 'المناهضين لقضية الحقيقة' على الأقل، وأساسه أنه بالابتعاد عن النموذج المنطقى للصدق فإن الاستمرار فى الحديث عن "الصدق الأدبي" ليس إلا ضرباً من ضروب التشويش. وعلى الجانب الآخر، إن هؤلاء المتخصصين فى مجال الجماليات التحليلية الرافضين لمبدأ الصدق بوصفه قيمة محورية فى الأدب ليسوا بالضرورة من بين من يعادون الإنسانية، ولا من بين نقاد ما بعد–الحداثة المتشككين فى الحقيقة ذاتها، ولا من بين يؤكدون على الوضعية الخيالية للأدب. ومن أكثر المواقف شيوعاً ذلك الذى ينبثق من عمل فيتجشتاين، وهو القائم على القول بأن "لعبة اللغة" أو "ممارسة" الأدب تختلف عن الممارسات التى تتمحور حول الحقيقة مثل العلوم أو الفلسفة وأن القيمة الأدبية صنف من صنوف القيمة الجمالية لا المعرفة.

تعريف الأدب

يحتوى النقاش الدائر حول "صدق" الأدب فى طياته على أسئلة جوهرية عن طبيعة الأدب فى حد ذاته، وتتمحور بؤرة هذه الأسئلة فى مجال الجماليات التحليلة حول المحاولات المتوازية من أجل تعريف الفن. ويمكن تمييز أربعة مداخل أساسية: المدخل الشكلانى والمدخل الوظيفى والمدخل المضاد للجوهرية والمدخل المؤسسى.

أما النظريات الشكلانية فهى تلك التى تسعى لتعريف الأدب من ناحية الخصائص النصية الجوهرية التى تجعله "نصاً أدبياً". والمثل النموذجى على ذلك فى مجال الفلسفة التحليلية هو "التعريف الدلالي" الذى وضعه مونرو بيردزلي(١١)، فى الوقت الذى كان يدعم فيه على المستوى الفلسفى المبادئ التى تستند إليها مدرسة النقد الجديد، مردداً الاهتمام الذى أولاه النقاد الجدد بالغموض والمفارقة الساخرة والمفارقة والتوتر فى الأعمال الأدبية. وفى ضوء "التعريف الدلالي" يصبح الخطاب الأدبى متميزاً نتيجة لامتلاكه درجة أعلى من "المعنى الضمني" أو "الكثافة الدلالية"، إلا أن أحد الاعتراضات الوجيهة هنا التى تنطبق على النقد الشكلانى فى مجمله هى أن وجود مثل هذه السمات النصية لا يمكن بأى حال من الأحول أن يفى بتعريف العمل بأنه عمل أدبى دون الاحتياج إلى شرح إضافى للأسلوب الذى تسهم به هذه السمات فى إثراء *قيمة* هذا العمل. والافتراض الكامن وراء هذا الاعتراض هو أن "الأدب" ليس تصنيفاً وصفياً فحسب، بل هو مفهوم شرفى يرتبط بالجدارة.

تستطيع التعريفات الوظيفية – لكن ليس بالضرورة – التعامل مع هذه النقطة من خلال تحديد الوظائف التى يؤديها الخطاب الأدبى بما فى ذلك ردود الأفعال المستنبطة من القراء. فالأعمال الأدبية هى تلك الأعمال التى تمنح المتعة الجمالية أو تقدم رؤية متخيلة. وقد قارن جون

---

(١١) Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt Brace, 1958), pp.126-128.

م. إليس مفهوم الأدب بمفهوم العشب الضار، كل يجرى تعريفه لا من خلال الصفات الضمنية بل من خلال المواقف التى يتم اتخاذها تجاهه[١٢]. وقد فتحت الدعاوى المبكرة حول الطبيعة "العاطفية" التى تتسم بها لغة الأدب، التى جاءت من وحى الفلسفة الوضعية، الباب أمام محاولات أكثر تركيباً تسعى إلى توظيف نظريات الفعل الكلامى فى تعريف وظيفة الأدب. وتستلهم إحدى هذه المحاولات نظرية *التمثيل* القديمة حيث يعد ما هو تمثيلى 'القوة القصدية' المحركة للجمل فى عمل ما[١٣]. غير أن نظريات الفعل الكلامى مثلها كمثل نظريات 'اللعبة التى تقوم على أساس التظاهر بالتصديق' تبدو غير قادرة على التمييز بين ما هو أدبى وما هو مجرد خيالى، غير أن الافتراض الجريء بوجود قيمة أعلى للأدب تتهدده إما العشوائية أو السؤال عن القيمة وأى أنواع منها هو المقصود. لم تكن العلاقة بين النظريات التى تنتهج "الأسلوب الجمالي" وتستند إلى ما سلف ذكره من أمثلة وبين الفلاسفة التحليليين على ما يرام، وإن وجدت النماذج الأرقى من النظريات الوظيفية التى تضع فكرة القيمة فى اعتبارها ولا تتشدد فى تقييد الوظائف الفنية من يساندها بين الفلاسفة التحليليين[١٤].

ويعد الجدل الدائر بين أنصار الجوهرية وأعدائها السمة الغالبة والأهم فى المشهد المتعلق بعلم الجمال التحليلى. إذ يعتقد أنصار الجوهرية بشكل عام أن الفن له جوهر يمكن تحديده فى تعريف فى حالة توافر الشروط الضرورية والكافية، وهو ما ينكره المناهضون لهذا الفكر، ويرتبط أحد فروع هذا الاتجاه المناهض بمدرسة فيتجشتاين. فقد قال موريس فايتز إن "الفن"

---

(١٢) John M.Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974).

(١٣) Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971), pp. 1-10;

وللحصول على عرض عام مفيد انظر مقالة Peter J. Rabinowitz, 'Speech Acts and Literary Studies', in Raman Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8 (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp.375-403.

(١٤) انظر/ى على سبيل المثال Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1997).

مفهوم مفتوح قابل للتشعب بطبيعته بحيث يجعل أى تعريف مغلق للإبداع الفنى أمراً مستحيلاً، لذا لا تشترك الأعمال الفنية فيما يزيد على "أوجه التشابه العائلية"[١٥]. وعلى الرغم من أن فكرة "أوجه التشابه العائلي" فى رؤية الفن تواجه الآن برفض واسع، فإنها دفعت بالاهتمام إلى تعريف المنتجات الثقافية. وفتحت الباب لنقاش مكثف وبناء أدى إلى اهتمام متزايد بالنظريات "المؤسسية".

تتيح التعريفات المؤسسية، على تعددها، الفرصة أمام إحياء النزعة الجوهرية دون الالتزام بوجود أية مجموعة من الخصائص *الباطنية* التى يشترك فيها جميع أعضاء فئة بعينها (الأعمال الفنية أو الأعمال الأدبية). ويرى بعض الفلاسفة أن ما يربط أعضاء الفئة ببعضها البعض هو خاصية الإضافة [بمعنى أنها تستصحب بعضها البعض وتنسب إلى بعضها]: فعلى سبيل المثال وجود الارتباط بشكل ملائم "بعالم الفن" (آرثر سى. دانتو) أو الارتباط "بالممارسة" (نويل كارول) أو بالتاريخ (جيرولد ليفنسون). للفكرة أصداء مهمة فى حالة الأدب إذ تسقط الحاجة إلى البحث عن الصفات 'الأدبية' الكامنة وإعادة تقديم دور المؤلفين والقراء فى ممارسة تحكمها تقاليد ومفاهيم فريدة من نوعها. وبموجب هذه الرؤية تتمتع الأعمال الأدبية بوجودها نسبة إلى ممارسة القراءة والتذوق، مثلها فى ذلك مثل إمكانية تحريك الطابية فقط وفقاً لتقاليد لعبة الشطرنج. ويبيّن شتاين هوجوم أولسن الفيلسوف الذى يقدم أكثر الرؤى المؤسسية للأدب شمولية من المنظور التحليلى كيف يمكن للنظرية الجمالية أن تستوعب الأعمال الأدبية تماماً عبر إحياء مفهوم "التذوق". فى حين يتبع التذوق بهذا المعنى، إجراءات معروفة مثل استنباط الأفكار وتعيين الأهمية فإنه فى الوقت نفسه يحول السمات النصية إلى سمات جمالية، بحيث تنبثق هذه السمات الجمالية عن تلك القائمة فى النص. ينتج عن هذا انعدام وجود صفات نصية قائمة بذاتها – سواء الشكلية أو الدلالية أو البلاغية – فى تكوين الخطاب الأدبى، بحيث تُعرّف الأعمال الأدبية على أنها تلك الأعمال التى تنطبق عليها "وجهة النظر الأدبية".

---

(١٥) Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956), pp.27-35.

المعنى والمغزى والتأويل

نتيجة لتركيز الفلسفة التحليلية على اللغة والمنطق لا نندهش كثيراً أمام هذا الاهتمام الكبير بالمعنى فى الفنون. وفى حالة الأدب عادة ما يبدأ النقاش بمشكلة المغزى – حتى وإن تخطاه. وكان مونرو بيردزلى ووليام ك. ويمزات جونيور[١٦] قد تناولا هذا الموضوع فى مقال لهما بعنوان: "مغالطة القصد" (١٩٤٦) دافعا فيه بقوة عن الرأى القائل بأن مقصد الكاتب لا أهمية له إذ لا يفيد الحكم النقدى على النص الأدبى، كما زعما أن العمل الأدبى قائم بذاته و"ينفصل عن المؤلف عند ميلاده"، أما المعانى التى يحملها فتنتمى إلى اللغة والثقافة العامة. واستفاض بيردزلى فى بيان هذا الرأى فى كتابه ***إمكانية النقد***، الذى ميز فيه بين المعنى "الذى يقصده المؤلف" والمعنى "النصي"، وهو التمييز المشابه لذلك الذى ينشئه فلاسفة اللغة بين 'المعنى الذى يقصده المتحدث' و"معنى الجملة"، مدعين أن معنى الجملة فقط هو الذى له علاقة بعمل الناقد. وعلى الناحية الأخرى عارض الناقد الأدبى إى. دى. هيرش وجهة النظر هذه حيث أصر فى كتابه ***صحة التأويل*** أن "النص يعنى ما قصده المؤلف".[١٧]

يتضمن الجدل القائم قضايا أعمق عن نوع كيان العمل الأدبى ونوع المشروع الذى يجب أن يكون عليه النقد الأدبى. ويرى هيرش أن العمل الأدبى "لا يمثل بالضرورة مركباً واحداً لا يتغير من المعاني" بل إن العمل نفسه يتمتع بهوية حتمية. وقد عارض الفيلسوف جوزيف مارجوليس كلا الافتراضين ففى رأيه أن الأعمال (الفنية) عبارة عن "كيانات ناشئة على المستوى الثقافي"، وليست حتمية بالمعنى المطلوب، كما أنها مفتوحة أمام التأويلات المتعددة التى قد تكون كلها صحيحة حتى وإن تضاربت مع بعضها البعض. أما أولئك الذين يرفضون قبول التأويلات

---

(١٦) Monroe C. Beardsley and William K. Wimsatt, 'The Intentional Fallacy', *On Literary Intention*, ed. David Newton-de Molina (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976).

(١٧) E.D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).

المختلفة فهم لا يحتاجون إلى ربط القيود المفروضة على التفسير إما بالمغزى الذى يقصده المؤلف أو بالمعنى الدلالي[١٨]. وقد قدم جيرولد ليفنسون حلاً وسطاً بين فكرة القصد والفكرة التى تنفى وجود القصد من خلال ما أسماه 'القصدية الافتراضية'[١٩]. ولكن ليس كل الفلاسفة يعتقدون فى وجود فرق مفيد بين هذه الأنواع المقترحة من مذهب المغزى[٢٠]

يتميز الفلاسفة التحليليون بالتعامل مع موضوع القصدية الافتراضية باستخدام نظريات تتعلق بالمعنى يستعيرونها من خارج مجال النقد الأدبى أو بعلم الجمال – مثل نظرية الفعل الكلامى أو علم الدلالات أو ألعاب اللغة التى وضعها فيتجشتاين إلخ... – ويمتد النقاش ليشمل الجدل حول النموذج المناسب للعمل الأدبي: هل هو مثل الجملة المنطوقة، أم هو شبيه الحوار، أم يشبه اللائحة القانونية، أم الكناية، أم الجملة المنعزلة فى اللغة؟ [٢١]غير أنه فى بعض الأحيان تظهر معارضة لاستعارة مثل هذه النظريات المتعلقة بالمعنى[٢٢]. كما اهتم الفلاسفة بأنواع الحجج التى ينطوى التأويل عليها، فبحثوا فى وضعية الاختلاف النقدى وإمكانية حله، وفيما إذا كانت الأحكام التأويلية مفتوحة أمام تقييم مدى صدقها بالفعل، مع تحديد أنواع الدعم المناسبة لها[٢٣].

---

(١٨) Michael Krautz, *Rightness and Reasons: Interpretations in Cultural Practices* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993)

(١٩) Jerrold Levinson, 'Intention and Interpretation: A Last Look', in Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation* (Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1992).

(٢٠) انظر/ى على سبيل المثال. Stecker, *Artworks* , p.201.

(٢١) انظر/ى على سبيل المثال: Noël Carroll, 'Art, Intention, and Conversation', in Iseminger (ed.), *Intention, and Interpretation;*
انظر/ى William E. Tohurst, 'On What a Text is and How it,Means' *British Journal of Aesthetics* 19 (1979), pp.3-14.

(٢٢) Stein Haugom Olsen, 'The "Meaning" of a Literary Work', in *The End of Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

(٢٣) انظر/ى على سبيل المثال Annette Barnes, *On Interpretation: A Critical Analysis* (Oxford: Blackwell, 1988); also, Krautz, *Rightness and Reasons.*

وربما كان التفاعل بين فلسفة اللغة وعلم الجمال التحليلي فى أكثر أشكاله وضوحاً فى الحوارات التى تدور حول المجاز – وهى التى يوجد بشأنها اليوم كم من الكتابات آخذ فى التزايد. يمثل مجرد وجود المجاز مثله فى ذلك مثل القصص المتخيل تحديًا أمام المفاهيم المنطقية للغة الأكثر تشدداً. ففى واقع الأمر يمكن عقد مقارنات بين معالجة القصص المتخيل والمجاز، حيث يثير كلاهما تساؤلات متشابهة: فهل هما ظاهرتان دلاليتان أم براجماتيتان؟ هل هما مفتوحتان أمام تقييم صدقهما من عدمه؟ هل يحملان أى عنصر معرفي؟ هل هما فى الأصل مجرد شكل من أشكال 'اللعب'؟ وكيف يمكن تضمينهما فى نظريات المعنى؟

وقد جاء عمل ماكس بلاك ليضع الأسس من خلال نظرية "التفاعل" التى وضعها سنة 1955، وبناء على هذه النظرية يخلق المجاز معانٍ جديدة من خلال التفاعل – على مستوى الفحوى وأداة التعبير – بين أنساق العناصر الاعتيادية المتصلة ببعضها البعض(٢٤). وعلى الناحية الأخرى تعدد المحاولات التى تصدت إلى تأسيس نظرية دلالية جادة على غرار نظرية التفاعل(٢٥)، فى حين اتبع عدد من الفلاسفة الآخرين دونالد ديفدسون فى رفضه وضع دلالات للمجاز. بالنسبة لديفدسون لا يوجد ما يعرف باسم المعنى المجازى أو الحقيقة المجازية، فالمجاز لا يحمل سوى المعنى الحرفى وهو يدفعنا ببساطة إلى التفكير بطرق جديدة(٢٦). وبين نظريات الدلالة و النظريات المضادة (وهى فى الحالتين نظريات ترتبط بالنمذج الأصلية) نجد مداخل

---

(٢٤) Max Black, 'Metaphor', *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1954-55), pp. 273-294.

(٢٥) انظر/ى على سبيل المثال: Eva Feder Kittay, *Metaphor: Its Cognitive Focre and Structure* (Oxford: Clarendon Press, 1986).

(٢٦) Donald Davidson, 'What Metaphors Mean', *Critical Inquiry* 5 (1978), pp. 31-47; David E. Cooper, *Metaphor* (Oxford: Blackwell, 1986).

براجماتية تشغلها على سبيل المثال ما يعنيه المتحدث، والأفعال الكلامية [٢٧]و "تنمية الألفة"[٢٨]، أو أشكال متنوعة من المقارنات[٢٩].

إضافات فلسفية أخرى

على أهميتها الدالة، لا تحيط المناظرات والمناقشات التى قدمناها فى هذا المقال، بما أسهم به **علم الجمال** التحليلى فى النظرية النقدية. فمن بين الموضوعات الأخرى التى دعمها مونرو بيردزلى (فى كتابه *علم الجمال*) موضوع التقييم. فعلى الرغم من تركيز علماء الجمال على التحليل المنطقى، فإنهم لم يحيدوا عن مسائل القيمة[٣٠]. ولقد اقترح بيردزلى، وهو ما أثار الجدل فى حينه، وضع معايير موضوعية لتحديد قيمة الأعمال تسرى على جميع صور الفنون: ألا وهى الوحدة والتركيز والتعقيد. وحجته أن هذه سمات شكلانية جمالية لا يكون للعمل الفنى قيمة دونها، كما تساعد، من وجهة نظره، على تحقيق هدف الفن فى حد ذاته فينتج عنها تجارب جمالية. وعلى الرغم من الهجوم الضارى على معايير بيردزلى الشكلانية الذى وجهه له بعض الفلاسفة التحليليين، ظل البحث عن معايير لتحديد القيمة شاغلاً مقيماً.

---

(٢٧) John Searle, 'Metaphor', in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*.

(٢٨) Ted Cohen, 'Metaphor and the Cultivation of Intimacy', *Critical Inquiry* 5 (1978), pp.3-12.

(٢٩) Robert J. Fogelin, *Figuratively Speaking* (New Haven: Yale University Press, 1988).

(٣٠) يمكن الحصول على معالجة مباشرة لموضوع القيمة انظر/ى: Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford: Clarendon Press, 1984); Anthony Savile, *The Test of Time* (Oxford: Clarendon Press, 1982); Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music* (Harmondsworth: The Penguin Press, 1995).

فى مسألة لا تبتعد بنا كثيراً عن مسألة القيمة حدث إحياء مؤخراً للاهتمام بموضوع العلاقة بين الأدب والأخلاق، وهو الاهتمام الذى تأثر بعمل أيريس ميردوك [٣١] ومارثا ناسباوم[٣٢]. إن الجدل القائم بين "الأخلاقيين" الذين يعتقدون أن الآثار الأخلاقية للعمل الأدبى من شأنها التأثير على قيمته الجمالية، و"الاستقلاليين" [دعاة اعتبار العمل الأدبى قائماً بذاته] الذين ينكرون هذا، يتضمن لا الفلسفة الأخلاقية فحسب، بل يشمل مسائل أنطولوجية وأخرى تتعلق بالتعريفات تخص الأدب فى حد ذاته[٣٣].

تأتى أعمال الفلاسفة التحليليين عن التراجيديا،[٣٤] والهوية السردية[٣٥]، والفن الجماهيرى[٣٦]، والجماليات النسوية[٣٧]، لكى تعزز من وجهة النظر التى شرحناها بشأن ما قدمته الفلسفة التحليلية من إسهام قيم فى مجال النقد الأدبى ، ليس فقط نتيجة لتعدد موضوعاتها، بل – وهو الأمر الأرجح – بسبب طرقها البحثية المنطقية المتميزة.

---

(٣١) Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, (London: Chatto& Windus, 1992).

(٣٢) Martha Nassbaum, *Love's Knowledge:Essays on Philosophy and Literature* (Oxford:Oxford University Press, 1990); Martha Nassbaum, Poetic Justice*: The Literary Imagination and Public Life* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

(٣٣) أنظر Jerold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

(٣٤) أنظر على سبيل المثال Lamarque, *Fictional Points of View*, الفصلان الثامن والتاسع

(٣٥) David Novitz, *The Boundaries of Art*, (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

(٣٦) Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, (Oxford: Oxford University Press, 1998).

(٣٧) Peggy Z. Brand and Carolyn Krosmeyer (ed.), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1995).

المثالية الإيطالية

ستيفن مولر

ترجمة: **منى عبد الوهاب قناية**

تكمن جذور المثالية الإيطالية فى مؤلفات جيامباتيستا فيكو (1688– 1744) أستاذ علم البلاغة اللاتينية بجامعة نابولى. فقبل سنين من ظهور كتاب هيجل **الظاهراتية** و **الروح** (1807) جاء كتاب فيكو **العلم الجديد** (1725) ليقدم تصورًا للمعرفة أنها مكتسبة من خلال عملية توليد ذاتية. يرى فيكو أن الفكر فى مسيرة تطوره يبدأ "حكمة شاعرية" أولاً، ثم يصير فهمًا وإدراكًا، و أخيرًا يحقق وحدة الحقيقة واليقين. و هنا لا يقتصر الفكر على مجرد تمثيل الواقع، و إنما يقوم – بفاعلية – بخلق هذا الواقع، بل إنه أيضًا واع تماما بما لديه من خاصية التوليد الذاتى *verum et factum convertuntur*.

تستند المثالية المعرفية عند فيكو إلى ميتافيزيقا دينية تسلّم بالوحدة بين الفكر الإنسانى والفكر الإلهى. و من ثم، فإن "الحس المشترك" *sensus communis* الإنسانى، الذى ينظم العالم الاجتماعى و التاريخى، يتطابق بدوره مع العناية الإلهية، و يعمل هذا التطابق على تأسيس أو إثبات صحة المعرفة التى أوجدها الفكر الإنسانى.

على أية حال، فإن أفكار فيكو آنذاك لم تحظ إلا بالقليل من التقدير، و لذلك فإن عملية إحياء النزعة المثالية فى جامعة نابولى بإيطاليا و التى بدأت سنة 1840، ارتبطت فى البداية بهيجل أكثر منها بفيكو، و كانت المحصلة هى مدرسة نابولى للهيجيلية. أما أ. فيرا زعيم الهيجيليين المتشددين فى نابولى، فقد كان يرى أن الفكر يمثل ما يعرف فى المصطلح الهيجيلى "بالفكرة المطلقة" التى تقع خارج حدود السيطرة الإنسانية، لكن اثنين آخرين من الشخصيات المحورية فى الهيجيلية النابولية، و هما ب. سبافينتا(1813 – 1883)، و ف. دى سانكتيس(1817– 1883) رفضا هذا المذهب المتعالى.* فى ربطهما بين

* المتعالى هو مصطلح يدل على ما هو وراء الوعى و الإدراك مقابل ما هو محايث . [المترجمة].

الهيجيلية وفيكو (الذى أعادا اكتشافه و قراءته) دافع سبافينتا ودى سانكتيس عن إنسانية راديكالية تحصر كل الحقيقة والواقع فى "هذا" العالم المادى وحده. وهكذا، فقد أعادا قراءة و تفسير المثالية الهيجيلية بحيث استبعدا أى نسق للواقع أو الحقيقة غير ماثل فيه أو متأصل فى الوعى الإنسانى، أى أنهما رغبا فى استبعاد كل ما فوق الوجود المادى سواء فى الطبيعة أو ما وراء الطبيعة. ولكن بينما رأى سبافينتا أن الفلسفة أو معرفة الواقع الموعى به هى "الفئة الفلسفية" الوحيدة التى تستوعب كل ما عداها، قال دى سانكتيس باستقلال الأدب والنقد الأدبى عن الفلسفة . وقد انعكست رؤية سبافينتا فى "الواقعية الآنية" لجيوفانى جنتيلِه (1875–1944)، كما انعكست رؤية دى سانكتيس فى "النزعة التاريخية المطلقة" لبينيدتو كروتشِه .

لقد جاء كروتشِه وجنتيلِه معا فى عام 1896 – وكلاهما اشتهر بكونه ناقدا و فيلسوفا ومؤرخا – "ليهزا إيطاليا من غفوتها واستكانتها إلى المذهبين الطبيعى والوضعى، و يعيداها إلى الفلسفة المثالية".[١] وقد شكَل الاثنان تحالفا فكريا، تبنى كل منهما فيه أفكارا تتماشى مع أفكار الآخر وتتطابق فى مواضع كثيرة. و قد طغت تعاليمهما المثالية على علم الجمال و النقد الأدبى فى إيطاليا قرابة النصف قرن، بدءًا من تأسيس كروتشِه لدوريته لاكريتيكا *La critica* فى عام 1903. إلا أن هذا التحالف الفكرى شابه التنافس بينهما، والذى أخذ يزداد تدريجيا حتى أدى إلى تصدّع يستحيل رأبه، و ذلك فى عام 1925، حين صار جنتيلِه الفيلسوف "الرسمي" للفاشية، بينما صار كروتشِه من زعماء مناهضة الفاشية. ومع هذا فقد شهدت الفترة من 1925 إلى 1943 قيام ف. فلورا، و م. فوبينى، و ل. روسو و غيرهم من النقاد "المنتمين لمذهب كروتشِه الفكري" بالمساهمة فى الموسوعة الإيطالية *Enciclopedia italiana* لجنتيلِه التى تعد إنجازا للنظام الفاشى فى حقل الثقافة. ويرجع السبب فى حقيقة تلك المساهمة التى تبدو غريبة، إلى أن الحركة الفاشية نبعت من موقف ثقافى شكلت فيه مثالية كروتشِه منذ البداية جزءًا حيويًا .

(١) Introduction to D. Bigongiari's translation of Gentile's *La riforma dell'educazione* (New York: Harcourt Brace, 1922), p. vii.

كان المثل الأعلى الذى جسده كروتشِه وجنتيلِه كناقدين هو الوحدة بين النظرية الأدبية والنقد التطبيقي: أى وحدة الناقد والفيلسوف. و حيث إن الإبداع الفنى هو نشاط واع مرتبط بالضرورة بغيره من الأنشطة التى يقوم بها العقل، فإن أى نظرية فى الأدب ينبغى النظر إليها باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الفلسفة التى تطرح قراءة منهجية للعمليات العقلية التى – من خلالها – تعبّر الإنسانية عن نفسها. ولقد كان الناقد الأمثل عند كل من كروتشِه و جنتيلِه هو دى سانكتيس، الذى حوّل فلسفة الجمال إلى أداة بالغة التطور لتقييم الأدب.[٢] ومثالية كروتشِه وجنتيلِه مشتقة من المفهوم القائل بأن كل واقع أو حقيقة أو قيمة لا تتحقق إلا فى و من خلال النشاط الآنى للوعى أو "الروح" *spirito*، وهذا هو الشكل الأوحد للحتمية. ومن ثم فإن الروح تحقق هويتها الواعية بنفسها لأنها تستطيع التعرّف على خصائصها الكلّية، كما أنها ماثلة بشكل كامل فى ذاتها كوعى ذاتى، و هذا هو الفعل المطلق الذى من خلاله يتخذ العقل من ذاته موضوعا خاصا له. ويرى كروتشِه وجنتيلِه أن العملية التى تقوم بها الروح بكل أبعادها الشكلّية، إنما هى عملية محايثة*، ومن ثم فهى تعبر عن نفسها أيضًا فى كل كائن إنسانى فرد.

إن الأفكار العامة المتعلقة بالقصيدة كشكل أدبى و التى سلّم بها كل من كروتشِه و جنتيلِه فى العشرينيات من القرن العشرين، تنبع من هذه المحايثة، حيث يمكن فهم القصيدة كعمل إبداعى أصيل تتحقق فيه القيمة الجمالية. وفى الفعل الشعرى يتحد "الشكل" و "المضمون" فى كيان واحد، بل وتتحقق "الأنا" الكلّية للشاعر فى القصيدة التى تسعى لإعادة تشكيل العالم، انطلاقًا من إحساس فطرى بكل التجربة الإنسانية .

بيد أن كروتشِه وجنتيلِه تباينا فى نقطة حيوية، جوهر علم الجمال عند كروتشِه هو الإستقلال الذاتى للشعر الذى يعرفه ذلك العلم "كحدس" *intuizione* خالص، أما النقد فهو

---

[٢] لمعرفة المزيد عن دى سانكتيس و كروتشه، انظر/ي:

E. E. Jacobitti, *Revolutionary Humanism and Historicism in Modern Italy* (New Haven: Yale, 1981), pp. 46-56; and G. Gentile, *The Philosophy of Art* (1931), trans. G. Gullace (Ithaca: Cornell Uneversity Press, 1972), pp. 285-290.

* المحايثة هى مفهوم من المفاهيم الرئيسية فى الفلسفة التأملية التقليدية والمدارس المثالية المعاصرة . و المحايثة فى مقابل المفارقة، تدل على حضور "الشيء فى ذاته" [المترجمة].

التطبيق العملى لهذه الفكرة. وعلى النقيض من ذلك، يربط جنتيله الشعر "بالشعور" *sentimento* الفطرى الذى يتولّد منه الوعى، و الذى يتحقق عندما يتحول إلى فعل الوعى بالذات (أو *pensiero pensante*)، و هو وعى الذات بنفسها، فلسفيا، بوصفها موضوعا. وخلافا لكروتشه، فإن نقد جنتيله يصر على فكرة انصهار الشعر مع الفلسفة بل و مع كل نشاط إنسانى آخر .

كروتشه

تطورت نظرية كروتشه الأدبية و الفنية من مرحلتها الأولى التى رسم خطوطها العريضة فى مؤلفه علم الجمال كعلم للتعبير واللغويات العامة *Estetica come scienza dellespressione e linguistica generale* (1902) إلى مرحلتها النهائية التى دونها كروتشه فى كتابه **الشعر: مقدمة فى نقده و تاريخه** *La poesia: Introduzione alla critica e storia della poesia* (1936). وقد اختبر كروتشه نظرياته ومثّل لها فى سلسلة من المقالات النقدية تتناول مجمل الأدب الغربى بدءا من هوميروس وصولا إلى إبسن . و قد ميّز كروتشه فى نظريته النقدية وتطبيقاته أربع مراحل، الأمر الذى اعتبره هو (وليس كل نقاده) تطورًا نقديًا متماسكًا.(٣)

يطرح كتاب كروتشه **علم الجمال** نظرية فى الفن (يمثّل فيها الشعرالنموذج الحقيقى للفن) كما لو أنها نظرية عن الروح الإنسانية فى مجملها. و فى المنظومة التى وضعها كروتشه، يندرج الواقع ضمن الأنشطة المترابطة التى تقوم بها الروح. وهناك تصنيفان رئيسان: النظرية والتطبيق، وكل منهما يعرض لشكلين متمايزين ولكنهما مرتبطان ببعضهما البعض ارتباط الخاص بالعام. فالنظرية هى أولاً صورة أو "حدس"، و لحظة الحدس المحض أو الخالص – قبل أن يشوبها عاملا التفكير والإرادة – هى نتاج "للتخيّل" *fantasia* حيث تطرح أمام العقل المفردات التى تشكل عالمه. و هذه الرؤية المتخيّلة للمفردات والتفاصيل

(٣) B. Croce, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General* (1902), trans. C. Lyas (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. xxx-xxxiv.

تتطابق والشعر الذى يعتبره كروتشِه مثيلاً للغة والتعبير فى صورتهما الملموسة الكاملة التى لم يتم تحليلها بعد. وهكذا يعتمد تماثل الشعر و اللغة على فكرة وجود مرحلة للتعبير اللغوى لم يظهر فيها بعد المعنى المنطقى، ولم تتميز فيها أجزاء الكلام، و لم تتميز فيها أيضًا الكلمات كرموز للأشياء، إلا أن اللغة تنبثق بشكل تلقائى من "حالة الوجود" الكلّية للفرد *stato danimo*. ويؤكد كروتشِه أن الحدس يحدد الصفة الجوهرية المميزة للشعر، مهما كانت درجة إحكام و تنميق أسلوبه .

والشكل الثانى من أشكال النشاط النظرى والذى يفترض وجود الحدس هو الفكر أو "المنطق" الذى يربط مفردات الحدس وخصائصه بالكليات. فالتقارب الأولى بين النظرية والشعر يؤكد الرؤية الحدسية للمفردات، بينما تقوم الرابطة الثانوية المتصلة بالمنطق بإبراز المفاهيم الكلّية، الأمر الذى يربط الخاص بالعام .

ويعتمد على الجانب النظرى و يوظفه كل من الشكلين التطبيقيين الآتيين: "الاقتصادي" الذى نتصور فيه عمدا خاتمة معينة، و "الأخلاقي" الذى يرتبط فيه الخاص والمفرد بالخاتمة الكلّية. ولكن بينما يرى كروتشِه أن النظرية هى افتراض مسبق للتطبيق والممارسة، فإنه يؤكد أن التطبيق شرط للمعرفة وليس أقل. و هكذا يشكِّل الشعر، والمنطق، والإرادة الاقتصادية والأخلاقية دورة متكاملة من الأنشطة التى يحركها العقل فى مسارات "لولبية"، و كل دورة تعاود البدء من حد التجربة الذى ارتفع إليه العقل بما أنجزه مسبقا. و لهذا فإن الشعر يجد "وقود توهّجه" فى حصيلة إنجازات كل من المنطقى والتطبيقى، كما أن الشعر يتقدم على كل تجربة أخرى، بمعنى مثالى وليس زمنيًا .

ويرى كروتشِه أن الشعر (مثل المنطق و الإرادة الاقتصادية و الأخلاقية) يملك أمر نفسه ويسوِّغ ذاته: فلا قيمة لشيء إلا لكمال الفعل الشعرى ذاته، ووفقا لمعياره الخاص، فكل ما هو حقيقى أو زائف، واقعى أو وهمى، طيب أو رديء، لا يمت للشعر بصلة. فهنا لا شيء يهم سوى كفاءة الفعل الشعرى نفسه ووفقا لمعاييره الخاصة. وهكذا كان كروتشِه يقصد تخليص الشعر مما يطلق عليه *allotria* أى الأغراض الدخيلة ؛ من "التوجيه" الأخلاقى و الثقافى، ومن استثارة البهجة، و من التوافق مع "الطبيعة"، و من "اللياقة" فى موضوعه . كما

أنه لا يسمح بأن يفرض "المضمون" أسلوب التعبير، بأن توجب معالجة موضوع معين بشكل واحد معين، ومعالجة موضوع آخر بشكل آخر. و يرجع السبب فى ذلك إلى أنه بعيدًا عن التعبير والشكل، لا وجود للمضمون. فالمضمون والشكل يخلقان معا بالتساوى، والتعبير– الحدس يستوعب كليهما فى كيان واحد.

بشكل خاص، فإن الشعر – عند كروتشِه – ينشأ عند إنتاج صورة ما، والصورة هى تمثيل لشيء محدد وواضح سواء من الناحية الخارجية (كشخص أو شيء ملموس) أو من الناحية الداخلية (كعاطفة أو مزاج)، والصورة لا وجود لها إلا فى العقل الذى أنشأها وتصورها، ويحمل الدليل عليها. الصورة هى رؤية عقلية توجد –فقط– عند تكوينها فى فعل التخيّل، وهو فعل مكرس فقط لإنتاج هذه الرؤية. والتخيّل – الذى يستوعب كلاً من الفعل ومحصلاته – ليس مجرد شأن خاص، بل إنسانى عام: و ما تخيّله شخص ما، مفترض أن شخصا آخر يستطيع تخيّله. فشيطان ميلتون هو مثال لهذه الصورة: صورة عقلية محددة الملامح. ولكن مجمل القصيدة التى تظهر فيها هذه الصورة، وهى قصيدة الفردوس المفقود ما هى أيضا إلا صورة، من حيث أنها تمثيل متماسك من إنتاج فرد، و رؤية مفردة تدمج صورا عدة فى وحدة مركبة. وهكذا يمكن إدراك القصيدة كصورة كلّية هى نسيج من الصور.

التخيّل – عند – كروتشِه هو شكل من أشكال المعرفة يصور أشياء ولكنه لا يؤكدها، وهو متحد مع الحدس والتعبير، و هما مصطلحان قرنهما التخيّل. فأما "الحدس" فيؤكد أساسا الصفة النظرية للصورة قبل أن يتم تصورها ذهنيا، وأما "التعبير" فيؤكد الخاصية المميزة للتخيل البناء الذى يتم – من خلاله – تمييز النشاط التعبيرى عن السلبية التى لا أثر لها سوى "الانطباع". وهكذا يكون الشعر حدسا معبرا عن انطباع يشعر معه الشاعر أنه مساق لتمثيله واستحضاره للوعى عن طريق الصورة .

ويؤكد كروتشِه أن الصورة الشعرية مكتملة التكوين هى صورة لفظية، مجسدة فى كلماتها المناسبة و فى النسق المناسب، و فى القوالب الخاصة (القافية، و الوزن، و الإيقاع ... إلخ) التى تتخذ الكلمات من خلالها شكلا ملموسا. وفى القصيدة يمتزج كثير من التفاصيل

بعضها مع بعض، لتشكل صورة مجسدة أو ملموسة، ولا تصبح الصورة "مجسدة" إلا إذا عبرت عنها الكلمات .

وهذا يقودنا إلى نظرية كروتشِه فى اللغة، فعند كروتشِه لا تتواجد اللغة بذاتها كنسق من الرموز، وإنما هى اللفظ، الجملة المنطوقة، و النموذج الملموس للعبارات كما يشكّلها المتحدث بطريقة عفوية. ولتأكيد هذه النقطة يعتبر كروتشِه أن المعاجم، وقواعد النحو، والبحوث الخاصة ببحور الشعر والبناء الشعرى، كلها تفترض مسبقا استرسالا فى طريقة الكلام أو فى القصيدة، والتى تستخلص منها كلماتها وقواعدها الفريدة. وتتمتع هذه الإنشاءات والتركيبات اللاحقة بقيمة تطبيقية، فهى تخدم المتحدث بتذكيره بالتقليد المتوارث الذى قد يتقبله أو يعدله أو يرفضه وفقا لمزاجه.[٤]

وهكذا، فإن اللغة – عند كروتشِه – هى الفعل الشعرى فى حالة إبداع دائم التغير، حيث يجرى تكوين الصورة فى أثناء فعل التعبير. و يتبع هذا : (1) أنه يستحيل وجود مترادفات أو جناس تام، حيث تتمتع كل كلمة بنفس التفرد منقطع النظير مثل التعبير عن الحدس؛ (2) أن الاختبار الوحيد "لتنسيق الألفاظ" هو مدى ملاءمتها للمزاج الذى يعبر عنه الشاعر؛ (3) أن الأوزان تختلف لدى كل شاعر أو فى كل قصيدة؛ (4) أن أجزاء الكلام فى حد ذاتها لا تحمل قيمة تعبيرية، و إنما تصبح لغة فى الكلام فقط . وعلى ذلك، فإن نقد كروتشِه يتجنب البحث فى صنوف الكلمات، والمقولات النحوية، وما إلى ذلك من "أفكار مجردة"، و يهتم – بدلاً من ذلك – بالشعر بوصفه كلاما، ويرى أن مغزى كلماته لا يمكن فصله عن القصيدة أو تحليله "ماديًا".

وبالمثل، يرفض كروتشِه "الأجناس الأدبية" سواء كمبادئ للإنشاء الأدبى، أو كتصنيف نقدى، فكل قصيدة هى كيان وحده، و تعبير متفرد من مبدعها *sui-generis*، ولهذا فإنه لا ينبغى محاولة المقارنة بين قصيدة وأخرى، وأكثر من ذلك لا يصح محاولة تصنيف القصيدة إلى "قصيدة غنائية" أو "قصيدة ملحمية" أو "قصيدة مسرحية". و يعتقد كروتشِه أن مفاهيم

---

(٤) المصدر السابق، ص ١٥٦- ١٦٤.

الأجناس الأدبية وغيرها من التصنيفات (والتقاليد الأدبية...إلخ)، ناتجة عن تعميمات إمبريقية، وإرشادات عملية للشعراء، وتلك كلها أفكار مجردة قائمة على أعمال مفردة، و لا قيمة لها فيما يتعلق بتقييم الشعر أو تسجيل تاريخه. إن التفرقة بين الأجناس الأدبية أمر يفيد فحسب فى تذكر أعمال مفردة والتعرف عليها، أو فى الإشارة المختزلة لمجموعات من الأعمال الأدبية.[٥]

طبقًا لذلك، وبدلاً من التاريخ القديم للأجناس الأدبية (أو للمراحل الزمنية، والتقاليد القومية فى الكتابة، والمدارس الفكرية) فإن نقد كروتشِه - كما يتمثل بوضوح فى مؤلفه **أدب إيطاليا الجديدة** *La letteratura della nuovo Italia* (المجلد السادس، 1904 - 1940)، يعرض سلسلة من المقالات ترتكز كل منها على موضوع واحد، هدفها تعريف فردية القصيدة، والصورة والمزاج اللذين تعبر عنهما فى علاقتهما المتفردة؛ و تحديد ما إذا كانت القصيدة قد حققت التماسك بين صورها؛ و أخيرًا وضع القصيدة فى سياق التطور الشامل "للشخصية الشعرية" لمؤلفها.

ويستنكر كروتشِه أن يكون للنقد أية صلة بالكشف عن أهواء أو نوايا المؤلف، فإن المغزى من القصيدة يوجد فى القصيدة ذاتها، وأى حكم على نيّة المؤلف (الأهداف المزعومة المنسوبة للشاعر والمقتبسة من مصدر شعرى آخر) غير ذى صلة بالقصيدة ما لم تدلِّل عليه القصيدة نفسها. وبالمثل يرفض كروتشِه فكرة وجوب تنويه النقد أو إشارته إلى ظروف تتجاوز حدود القصيدة (كالظروف السياسية وغيرها مما هو خارج عن مجال الشعر). إن النظر إلى القصيدة فى سياقها الثقافى أوالتاريخى ليس إلا تشويهًا لشعور الفرد بتلك القصيدة. والجدير بالذكر أن مدرسة النقد الجديد التى ظهرت فى كتابات ج . ك . رانسوم، و ك. بروكس، وغيرهما، وسادت فى الأربعينيات من القرن العشرين تتبنى مقولات مماثلة، على الرغم من أنها لم تستمد وحيها من كروتشِه.[٦]

---

(٥) المصدر السابق، ص ٣٦ _ ٤٣.

(٦) انظر/ى، على سبيل المثال:

J. C. Ransom, *The New Criticism* (Norfolk: New Directions, 1941)

يطرح "منهج" كروتشه النقدى فى علم الجمال فكرة أن الحكم على قصيدة هو "إعـادة إنتاجها فى وعى قارئها"، حيث الفارق الوحيد بين المعايير الملهمة لفعل إعادة إنتاج القـصيدة ("التذوق") ومعايير إنشائها أول مرة ("العبقرية") هو التباين فى الظروف. والحكم على قصيدة هو نقل قارئها إلى الحالة التى تولّدت فيها القصيدة فى عقل الـشاعر، فـى تكـرار لرؤيـة الشـاعر.[٧] إذن ليس هناك فارق حقيقى بين الناقد والشاعر، اللهم إلا الفرق فى المنزلـة لا فى الأصالة و القدرة على الإبداع.

وفى مجال التطبيق، توسع كروتشه فى فكرة أن النقد هو إعادة إنتاج لتعبير سابق، فبدأ ينظر إلى كل قصيدة فى ضوء الشعر كمفهوم عام، وشعر بأنه من الضرورى وصـف تلـك العلاقة بطريقة متفردة. هنا يصبح النقد العملية المنطقية لتطبيق مفهوم عام (مفهوم الـشعر) على "حقيقة" ما (قصيدة أو حدس جمالي)، تلك العملية التى تحضر وتهيئ لها من قبل عملية إعادة إنتاج القصيدة. و يصوغ كروتشه رؤيته تلك فى **قضايا علـم الجمـال** *Problemi di estetica* (1910) قائلا : "يجب إدراك الحقيقة الجمالية، كما يتم إعادة إنتاجها فى المخيّلـة، كحقيقة جمالية لا غير ... بدلاً من كونها تأملاً، ينبغى أن تصير الحقيقة الجمالية فعلا منطقيا (مكونًا من مبتدأ و خبر وأداة وصل). ويتشكل النقد الدبى من تلك العملية البسيطة من إضافة خبر إلى المبتدأ موضوع التأمل".[٨] مكن هذا المدخل الجديد كروتشه من التمييز بين التـذوق والنقد، و بين الناقد والشاعـر، كما أتاح له أيضًا تأكيد صحة الحكم النقدى على عمل ما بأنه عمل شعرى (صورة معبرة عن حالة ذهنية).[٩]

بحلول عام 1907 كان كروتشه قد بدأ المرحلة الثانية فى جمالياته، و هـى نظريـة الشعر "كحدس" غنائى *liricita*. ولقد تناولت طبعة عام 1902 من **علم الجمال** بشكل مـبهم الحدس واستخلاصه لمادته من "الانطباعات". ولكنه يوضح فى بحث له بعنـوان " الحـدس الخالص والسمة الغنائية للفن" “L’intuizione pura e il carattere lirico dell arte” (1908) أن وظيفة الحدس هى التعبير عما تثيره حياتنا العملية فينا من انفعـالات وأن هـذا

---

(٧) Croce, *Aesthetic*, pp. 132-152.

(٨) B. Croce, *Problemi d’estetica* (Bari: Laterza, 1910), p. 52.

(٩) المصدر السابق، ص ٥٤ .

يحدد السمة الغنائية للشعر. وتوفر الروح العملية أو الأخلاقية وحدها المادة التى يعطيها الشعر شكلا وذلك عن طريق إدماجها فى مضمون الحدس. وفى **جوهر علم الجمال** *Brevario di estetica* (1913) يعيد كروتشِه تعريف الشعر بأنه "تخليق أولي" للصورة والانفعال (الشكل والمضمون) فى الحدس [١٠].

إن مهمة الناقد الآن هى تعريف الانفعال كما يتبلور فى الصورة المتكاملة للقصيدة، وإصدار حكم نقدى على وحدة القصيدة وتماسكها وتناسب أجزاء تلك الصورة، بالإضافة إلى تطابق و توافق العناصر الموضوعية فى القصيدة (الوزن، المناظر، الشخصيات، والحبكة) مع الانفعال السائد فيها. وعلى الناقد أن يقرر إلى أى مدى تحقق القصيدة التعبير عن "موضوعها الرئيسي" الغنائى *macchia*، و إلى أى مدى أعاقت تعبيرها تدخلات غير شعرية (الدعاية لمصالح سياسية وغيرها من المصالح مثلا)، مشيرًا إلى المواضع التى تكمن فيها شارحا لماذا هى ليست شعرية .

أما المرحلة الثالثة من فكر كروتشِه – و تمثلها نظريته عن "السمة الكونية" *carattere cosmico* التى يتسم بها الحدس الغنائى – فتتجلى فى **مقالات جديدة فى علم الجمال** *Nuovo saggi di estetica* (1920).[١١] الشعر فى هذه النظرية هو الحدس الإنسانى العام فى الفرد: الصورة الشعرية هى الكل فى شكل فردى، كما أن مادة الشعر مؤلَّفة من جميع انفعالات التجربة الإنسانية؛ و بدخولها القصيدة تتحول هذه الانفعالات – انطلاقا من إحساس الشاعر بنبض الحياة – إلى مضمون القصيدة؛ وبتحولها إلى مضمون القصيدة تصير هذه الانفعالات جزءا من الصورة. وحينئذ تكون القصيدة هى محاولة الشاعر للبوح أو للإفصاح عن انفعال أو إحساس عام بالحياة الإنسانية، ولجعل عالم تلك الصورة مطابقا لذلك الانفعال. هذا المثل الأعلى – عند كروتشِه – يمثل خاصية "الكلاسيكي" *classicita*. وهنا يميز كروتشِه فى رؤيته بين كل من التصور الرومانسى للشعر كمجرد

---

١٠ B. Croce, *The Essence of Aesthetic* (1913), trans. D. Ainslie (London: Heinemann, 1921), pp. 39-40.

١١ أفصح كروتشه لأول مرة عن نظريته الكونية في:
"Il carattere di totalita dell' espressione artistica", *La Critica* I 6 (1918), pp. 129-140.

تدفق للانفعالات، و"الكلاسيكية" التى تعنى بالعنصر الشكلى، على حساب العنصر الانفعالى فى النثر المسترسل الجاد .

طبق كروتشِه نظريتـــه "الكونيـــة" فـــى مقـــالات عـــن أريوسطــــو (1918) وشكسبيــــر (1919) وجوته (1919) وكورناى (1920)، ودانتى (1921). وتستهدف هذه المقالات كلها التوفيق بين التقييم و"التشخيص *caratterizzazione*. وهنا تكون وظيفة الناقد دراسة القصيدة باعتبارها التجسيد لصورة معبِّرة عن الانفعال الكونى للشاعر. و هـــذا يتـــيح للناقد ثلاث وجهات يستوعب من خلالها القصيدة : الصورة، والانفعال، والعلاقـــة المتبادلـــة بينهما. فالناقد يميِّز الصورة، ويحدد الانفعال، ويقيِّم توافقهما المتبادل. والخلاصة التى يـــصل إليها الناقد بشأن مدى مطابقة الصورة للانفعال السائد فى القصيدة هو حكمه النقدى. و يعكس المقال الخاص بأريوسطو أكثر من سواه رؤية كروتشِه الكونية للشعر. فهو لم يقدم أريوسطو بصفته شاعرا ساخرا (كما فعل دى سنكتيس من قبل)، وإنما قدمه بصفته شاعرا يعبـــر عـــن الانسجام والتوافق الذى هو حصيلة كل الانفعالات الإنسانية التى تحس بتكثيف فـــائق يجعـــل منها انفعالات "كونية". و بقراءة أريوسطو على هذا النحو، قدم كروتشِه حافزا جديدا لدراسة هذا الشاعر فى إيطاليا.

لقد وصل كروتشِه إلى الاعتقاد بفكرة أن الشعر لا يعبر عن واقع فردى فحـــسب، و إنما يعبر عن كل شامل. إلا أن كروتشِه – فى نظر ناقديه – لم يبيِّن كيف يمكـــن التوفيـــق بين هذه السمة الكونية، وتصوره السابق القائل بكون الشعر حدسا لصورة فردية محـــددة.[١٢] أما "المرحلة" الأخيرة من فكر كروتشِه هى نظريته فى الأدب التى قدمها فى كتابه **الشعر** *La poesia* (1936)، وهو مؤلف يسعى إلى تعزيز و دعم التنقيح و التعديلات التـــى أجراهـــا سابقًا فى نظرياته الجمالية. يقدم كتاب **الشعر** – وهو بمثابة استخلاص ســـلبى مـــن نظريـــة الحدس – تعريفا للأدب بأنه كل شيء عدا الشعر. و يميِّز كروتشِه بين أربعـــة أنـــواع مـــن التعبير: "العاطفى أو المباشر"، و"الشعري"، و"النثري" و"البلاغي". وفى الشعر الحق لا يخضع

---

١٢ انظر/ى:
A. Tilgher, *Estetica: teoria generale dell'attivita artistica* (Rome: Libreria di scienze e lettere, 1931) pp. 18-19.

الحدس لأى غايات دخيلة، كالتوجهات العقلية، وإنما هو تعبير غنائى محض. و على ذلك فإن عن طبيعة الأشياء *De rerum natura* للوكريشيوس – على سبيل المثال – يعد عملاً أدبيًا وليس شعرًا، لأن الموضوع الذى يطرحه أكثر أهمية من شكله. و باختصار، كلما افتقد الشعر الحدس الغنائى الخالص، صار أدبًا. ويذهب كروتشِه بالأدب إلى أبعد من هذا حيث يعيد تقسيمه إلى أربعة أنواع هى : "العاطفي"، و"الأخلاقي"، و"الترفيهي" وأخيرا "التعليمي".

يعد كتاب الشعر دفاعًا عن الأدب كزخرف، ولياقة، وتحكم. فالأدب يُكسب "تجلّيات الحضارة" "تكهة شعرية"؛ ووظيفته هى إشباع حاجة المقتضيات الجمالية للتعابير غير الشعرية. إلا أن هذا يجعل من الصعب تحديد الشعر "الحق"، لأن مفهوم الجمال ينطبق الآن على كل من الشعر والأدب أو ما شابه الشعر (حيث يفتقد الحدس الكونى والغنائى الأصيل). ومع هذا، تظل مهمة الناقد الأساسية هى التمييز بين الشعر والأدب.

ومجمل القول أن كروتشِه يستنكر أن يكون التفكير جزءا ضروريا من الشعر. ويتبنى نقد كروتشِه رؤية تخيلّية صرفة للشعر تعتمد الصورة مما يؤدى إلى بعض المشكلات البارزة. ومن ذلك – مثلا – رأى كروتشِه القاطع المذكور فى كتابه **شعر دانتى** *La poesia di Dante* (١٩٢١) بأن كوميديا دانتى هى رواية لاهوتية، وعلى ذلك فهى ليست شعرية، بينما الحوارات الفاصلة التى تتخلل البناء اللاهوتى هى وحدها الشعرية، مما يختزل القصيدة إلى أجزاء منتقاة تتميز – وفقًا لكروتشِه – بأنها لم تفسدها النزعة الفكرية ولا الأغراض الدينية. ويمكننا أن نجد مشاكل مشابهة فى حكم كروتشِه السلبى على كل من ليوباردى و فوسكولو ألفييرى ومانزونى و غيرهم .

إضافة إلى هذا فإن أسلوب معالجة كروتشِه لموضوع التخيّل أو الشعر كسابق بالضرورة للفكر التصوّرى القائم على تكوين المفاهيم هو أمر غير مبرر فلسفيا. فمن الممكن أن تكون الصورة خالصة من أى حكم أو إثبات منطقى صريح، غير أن تسميتها "صورة" تعنى أنها مُيِّزت بالفكر ونُسِبت إلى شروط موضوعية، إذ كيف يتأتى لنا الحصول على صور لأشياء فردية محددة ("هذا النهر" و"هذه البحيرة" ... إلخ) بدون وجود مفاهيم أو مقولات، و بدون تأثير فعلى فى فهمنا لأفكار عن الهوية والتميز والمادة والكل و الجزء؟ بمعنى، كيف

يمكن لصورة محددة أن تكون شيئا آخر غير موضوع للفكر، له هويته و نوعه وما إلى ذلك من خصائص؟ إن فكرة كروتشِه الخاصة بسبق اللغة عن طريق مقارنتها بالمعنى المنطقى أو التقليدى، تبدو إشكالية كذلك. و كما أشار ر. ج. كولينجوود (و الذى كان بشكل عام مؤيـدا لأفكار كروتشِه) فإن اللغة لا تعد لغة بدون جانبها التصوري: ومساواة اللغة بالحدس، وعزل الحدس عن الفكر هو تقويض لتصور وحدة العقل البشرى الذى يصر عليه كروتشِه أيضا.

جنتيله

انصب اهتمام جنتيلِه الرئيسى كناقد على العلاقة بين الشعر والفلسفة. و تشمل دراسات جنتيلِه النقدية، وهى أقل عددا وأضيق مجالا من دراسات كروتشِه، **جينـو كـابونى وثقافـة توسكانيا فى القرن التاسع عـشر** *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo XIX*) (1922) ؛ **ودانتى و مـانزوني** *Dante e Manzoni* (1923)؛ **وميـراث فيتوريـو ألفييرى** *Leridita di Vittorio Alfieri* (1926) ؛ **ومانزونى و ليوباردى : مقالات نقدية** *Manzoni e Leopardi: Saggi critica* (1928) ؛ **ونبـوءة دانتـى** *La profezia di Dante* (1933)؛ **وشعر و فلسفة ج. ليوبـاردى** *Poesia e filosofia di G. Leopardi* (1939). على أن كتابه **فلـسفة الفـن** *La filosofia dell arte* (1931) الفيّـاض فـى رومانسيته، يعد عمل جنتيلِه الرئيسى فى النظرية الأدبية والجمالية، والذى استهدف منافـسة نظرية كروتشِه النقدية.

قبل ظهور نزعته "الواقعية الآنية" فى عام 1912، كان جنتيلِه يتبنى فكرة كروتشِه عن السمة الغنائية للشعر التى تسبق الفكر التأملى. ولهذا، فإنه فى ***فلسفة* جياكومـو ليوباردى** *La filosofia di Giacomo Leopard*(١٤) (1907)،(١٣) يعتبر الفلسفة فى كتاب ليوباردى **دفتر الأفكار** *Zilbadone di pensieri* مجرد سجل للانفعالات أو الحالات الذهنية المختلفة،

---

١٣ يوجد هذا المقال و غيره مما كتب جنتيله عن ليوباردى –والذين سيتم ذكرهم من الآن فصاعدا- في:
G. Gentile, *Manzoni e Leopardi, opere complete*, vol. XXIV, 2nd edn. (Florence: Sansoni, 1960).

أما الفلسفة الحقة فتتجاوز المشاعر الشخصية لمؤلفها، وتختلف عن التعبير الغنائى الصرف فى الصور التى تميز الشعر.

ولكن فى سنة 1917 عند مراجعته لكتاب **معلِّم الحياة** الذى يتناول فيه ج. برتاتشى ليوباردى، وفى ضوء مذهبه "الواقعى الآني"، رأى جنتيلِه أنه يتعذر فصل شعر ليوباردى عن فلسفته،[١٤] فشعر ليوباردى أنتجته المشاعر التى هى أيضا مصدر فلسفته، و بالمقابل فإن فلسفته تحولت إلى إيقاع مشاعره الشعرية. و هكذا فإن فلسفته لا تعد نسقا من الأفكار، و إنما هى مبنية على حس جوهرى بما يعنيه أن يكون الإنسان إنسانا.

وفى **شعر ليوباردى** *La poesia del Leopardi* (1927)، **وشعر و فلسفة ليوباردى** *Poesia e filosofia del Leopardi* (1938) يذهب جنتيلِه بهذه الرؤية إلى أقصى مداها، فيبرهن على أن شعر ليوباردى هو فلسفته والعكس صحيح، وأن شخصية ليوباردى متحققة فى وحدة فكره ومشاعره. وهنا يدافع جنتيلِه عن الوحدة الجوهرية لأعمال ليوباردى، حيث تتشبع كل أعماله بمشاعره الفلسفية التشاؤمية (أو الضيق والضجر *noia*) التى يعيش فيها. ولهذا فإن **مقطوعات ساخرة وهجائية** *Operette morali* لليوباردى غنائية، مثلها مثل ***الأناشيد*** *Canti*، بينما تعبر **الأناشيد** عن فلسفته بلمسات غنائية.

والنظرية التى ينطوى عليها نقد جنتيلِه "الواقعى الآني" تستدعى إلى الأذهان رؤية كروتشه الكونية، التى فحواها أن القصيدة فعل أصلى يضفى فيه الشاعر صفة الموضوعية على مشاعر أوّليّة جوهرية، يذوب فيها ماضيه بأكمله و جميع انفعالاته المعاشة والمتخيلة، وشعوره بآمال وآلام وأفراح الجنس البشرى. ويصوغ الشاعر هذا الشعور بشكل موضوعى (فى الوزن، المناظر، و الحبكة ... إلخ) مكونًا رؤية مطابقة لهذا الشعور، تحت مظلة من وعى الذات السائد والمتغلغل فى القصيدة. والخير، أى ذلك الوعى، يمثل "اللحظة" الفعالة التى توحد الشعور والتعبير حيث يحاول الشاعر أن يطابق بين الرؤية التى تحتويها القصيدة والشعور، حتى لا يبق هناك عنصر موضوعى خال من الشعور. ومثل ذلك العنصر يعد

---

١٤ Gentile, *The Philosophy of Art*, pp. 216-219.

"شعريا"، لمجرد أنه يلقى الضوء على الشعور فى القصيدة. إلا أن العنصر الموضوعى فى حد ذاته ليس شعريًا، و إنما هو مجرد عنصر فى الأسلوب الفنى، ولكن فى حالة وجود قصيدة متكاملة البناء والأجزاء ومحققة للجماليات الشعرية، سيعمل الشاعر على توليف كل عنصر –كهذا– مع الشعر فى القصيدة أو مع الشعور السائد فيها بحيث يصبح هذا العنصر جزءا حيويا من الفعل الشعرى. و يعرف جنتيلِه هذه العملية المركبة والبناءة بأكملها بفعل "ترجمة الذات" (*autotradursi*).[١٥]

إن الناقد يدرس القصيدة فى ضوء مفهوم الفعل الشعرى الكلى، حيث يصير الشعور موضوعيًا، وحيث القصيدة – التى هى تعبير عن السمات الفردية المميزة للشاعر– تصير أيضا تعبيرا متفردًا عن عموم الإنسانية. وعلى الناقد أن يبين ما إذا كانت القصيدة تحقق المطابقة بين العناصر الموضوعية لرؤية الشاعر، وشعورها المبدئى، وإلى أى مدى تحققها، وأن يحدد الطريقة المتفردة التى تتحقق بها هذه المطابقة. ويشمل هذا ثلاث خطوات : إذ يحلل الناقد "فن الشعر أو الجماليات" (العناصر الموضوعية) فى القصيدة، ثم ينتقل من تلك الجماليات إلى تذوق الشعور الذى ولّدها، ثم يعيد إنشاء القصيدة بأكملها، فى ضوء رؤيته للعناصر الموضوعية بوصفها معبرة عن الشعور فى القصيدة ومتكاملة معه، أو بعكس ذلك فى ضوء رؤيته للشعور فى تناميه داخل عالم القصيدة.[١٦]

القصيدة عند كروتشِه لا تتجاوز أبدًا ما صاغه الشاعر مما شعر به، فهى معزولة تماما عن كل من ماضى الشاعر، وما يليه، بما فيه نقدها. ومن ثم، فالناقد عند كروتشِه هو "فيلسوف مضاف إلى فنان".[١٧] ويعتقد جنتيلِه أن أصل التجربة الانفعالية فى القصيدة مكانه القصيدة وحدها. ولكن –بالنسبة إليه– فإن جهد الشاعر لجعل قصيدة مطابقة لذلك الشعور، لا يحجب القصيدة عن الناقد. فالشاعر لا يمكنه تحقيق مطابقة مطلقة، لأن الشعور لا ينضب أو يستهلك.[١٨] ولذلك فإن محاولة الشاعر الإفصاح عن الشعور لا تتوقف عند نهاية ثابتة. وكل

---

١٥ المصدر السابق، ص ٢١٩ -٢٢٢ .

١٦ المصدر السابق، ص ٢١٩ - ٢٢٥ .

١٧ B. Croce, Nuovi saggi, 4th edn. (Bari: Laterza, 1958), p. 79.

١٨ Gentile, *The Philosophy of Art*, pp. 207-214.

ناقد جديد يحاول أن يدرك كيف تقوم الحركة الفردية للقصيدة بتجسيد الشعور، يعرِّف – بالإضافة إلى ذلك– الرؤية التى يقدمها التعبير عن الشعور. و بناء على ذلك فإن الناقد عند جنتيلِه هو "فنان مضاف إلى فنان".[١٩]

ومما يلفت النظر أيضا فكرة جنتيلِه أن معنى العمل الأدبى هو من إنشاء القارئ عند قراءته له، لا من إنشاء المؤلف الذى كتبه. ويبدو هنا بعض التوازى مع موضوع "التأويل النشط" الذى طوره نقد مابعد البنيوية.[٢٠] لكن جنتيلِه يربط هذه الفكرة بنظرية مركبة عن انتقال الإدراك من شخص إلى آخر، و ذلك ليقدم تفسيرا لانتقال المعنى من كاتب إلى قارئ أو من قارئ إلى آخر. وتقوم هذه النظرية على أساس أن الفرد يمكنه فهم شخص آخر عن طريق تحويل حقائق حياة ذلك الشخص إلى أفعال يمكن تصورها وفهمها فى سياق التفكير الحالى *pensiero pensante* لدى الفرد الذى يريد الفهم .

يزعم نقاد جنتيلِه (وبخاصة كروتشِه) أن جنتيلِه يرى فى شعراء أمثال ليوباردى و دانتى الفيلسوف بدلا من الشاعر، وفى المقابل فإنه لا يرى ما يجعل الشعر شعرا.[٢١] حقا فقد تمحورت كتابات جنتيلِه على الشعراء أصحاب المذاهب الذين – حسب رأيه – يعرضون بالتفصيل جماليات فلسفية للحياة، إلا أنه لم يستهن بالشعر. و الغرض من نقد جنتيلِه "الواقعى الآني" هو تفهم فلسفة الشاعر وإدراكها من الصور وروح الأسلوب المتنوع للقصيدة، و بيان كيف يكمن الشعر فى المضمون العاطفى التأملى للقصيدة الذى تتركز فيه شخصية الشاعر بأكملها. و بصيرة جنتيلِه ترى أنه لا وجود لشاعر بذاته، و لا لشاعر غير مفكر أيضًا، لأن الشاعر لا يستطيع إبداع قصيدة بمعزل عن فعل التفكير الذى يفصح فيه عن مشاعره. ولذلك، فإنه فقط بتتبع حركة التطور المتكاملة لهذا الفعل، يستطيع الناقد أن يستوعب جميع حالات الخصائص الشعرية والمهارات الشكلّية الخاصة بالشاعر، والعناصر الموضوعية للقصيدة مثل شكل المقاطع الشعرية، والحبكة والوزن.

---

١٩ المصدر السابق،ص ٢١٦ – ٢٢٣.
٢٠ المصدر السابق،ص ٧٧ – ٨٣.
٢١ B. Croce, *Conversazioni critiche*, vol. 4 (Bari: Laterza, 1951), p. 300.

النقد المثالى الإيطالى بعد كروتشِه وجنتيلِه

فى الفترة من عام 1903 إلى عام 1940، تميز النقد الإيطـالى بقـوة انتمائـه إلـى الاتجاهات الفلسفية المثالية. وعلى الرغم من وجود العديد من الاستثناءات الجـديرة بالـذكر (ومنها ج. توفانين، ب. ناردينى، و ك. فارشيسي) فإن معظم النقاد الإيطاليين المولودين مـا بين 1890 و1914 تبنوا ابتداء آراء كروتشِه أو جنتيلِه. غير أنه مع بواكير الثلاثينيات مـن القرن العشرين بدأ بعض هؤلاء النقاد فى اتخاذ وجهات فكرية حادت عن تعاليم أستاذيهم فى نقاط فارقة.

كانت التاريخية الجديدة مصدرًا رئيسيًا لهذا التحول، فقد كانت هذه حركة نقدية واسعة الانتشار فى إيطاليا عقب ثلاثينيات القرن العشرين (ومستقلة عن التاريخية الجديدة فى أمريكا) إذ تولدت من أعمال ل. روسو، و ركزت على الافتراض التاريخى المسبق للشعر. و كـان أكثر التاريخيين الجدد شهرة (والذى كتب العديد منهم لدورية روسو بلفاجور *Belfagor*) هو والتر بينِّى الذى كان يرأس تحرير المجلة التى يملكهـا وهـى ***مجلـة الأدب الإيطـالى*** *La Rassegna della letteratura italiana* . ومن النقاد الآخرين الذين أفـادوا مـن هـذه الحركة أمبرتو بوسكو، ن. سابجنو، ج. جتو، ونقاد "متخصصون فى فقه اللغة" من أمثال م. مارتى، ج. كونتينى، و ل. كاريتى .

آنذاك، كان مضمون القصيدة والانفعال أو الشعور فيها – عند كروتشِه وجنتيلِه– هو المضمون كما صيغ وشكل فى القصيدة نفسها فحسب. وتبع ذلك أن جميع أعمـال الـشعراء التحضيرية للقصيدة، والتجربة الخاصة والاجتماعية، والميول، والمعتقـدات، والموقـف أو الإطار التاريخى، كلها، لا يمكن تحليلها بوصفها "سببا" للانفعال فى القصيدة. وأية دراسة فى فقه اللغة يشرع فيها الناقد هى إما تمهيد لنقد القصيدة (كروتشِه)، أو بداية لتكوينها فى تحليـل اللحظة الموضوعية فى القصيدة ذاتها (جنتيلِه). و قد أكد جنتيلِه –بشكل خـاص– علـى أن الوسط التاريخى الذى أبدعت فيه القصيدة، مثله مثل الأفكار والحياة العاطفية للشاعر، يجـب أن تتم دراستها فقط عند تحللها فى "أبدية" القصيدة. لكن كلاً من كروتشِه وجنتيلِه اسـتبعد أى

محاولة لإدراك مغزى وقيمة القصيدة عن طريق أبحاث موسعة إلى حد ما عن الظروف التى أفرزت القصيدة.

غير أن بِينّى يعارض فكرة أن القصيدة تكون عند تولّدها من المصدر عملاً مغلقًا ومنعزلاً عن الأحوال التى تسبقها. ومن ثم يرفض بِينّى فكرة أن الناقد ليس فى حاجة إلى تحويل نظره عن القصيدة من أجل فهمها و تقييمها. و بدلا من ذلك، يرى بِينّى فى كتابه **الجماليات الجديدة لشعر ليوباردى** *La nuovo poetica leopardiana* (1947) أن النقد يجب أن يلتفت لا إلى التعبير عن العاطفة فحسب، و إنما أيضًا إلى الأفكار والتوجه الأدبى للشاعر، و إلى حلقات الاتصال التاريخية ما بين القصيدة و تطور المثل العليا الأدبية.

لكن أتباع كروتشِه "المخلصين" أمثال م. سانسون بدأوا هم أيضًا فى دراسة الطرق التى يتشكل فيها مضمون القصيدة بالفعل فى حياة الشاعر اليومية قبل أن تصير شعرًا. ولم يكن الهدف حينئذ (كما هو الحال عند روسو وبِينّي) هو استبدال النقد الجمالى عند كروتشِه وجنتيلِه، وإنما إضافة المزيد من البحث المتعمق إليه، على أمل أن ينتج "منهجا" أكثر اكتمالاً. لكن كلا من هذه الإضافات تتناقض مع فكرة كروتشِه و جنتيلِه أن العمل الشعرى، وعقل الشاعر لا يمكن بالضرورة التنبؤ بهما، بل وقد يتضح أنه لا يمكن إرجاعهما لأى تطور يتوصل إليه الناقد.

وباختصار، فإن التاريخية الجديدة و ظهور "الشعرية" كجزء رئيسى فى النظرية الأدبية الإيطالية، قوّضا فكرة القدرة الإبداعية غير المشروطة وغير المقيدة، وهى الفكرة المحورية فى المثالية المطلقة عند كروتشِه و جنتيلِه. إلا أن عوامل أخرى أيضًا ساهمت فى الانحسار التدريجى لهيمنة تلك المثالية على النقد الإيطالى.

لقد كان النقد عند كروتشِه و جنتيلِه آنذاك – بالضرورة– واحدا فيما يتعلق بمفهومه (كمعيار تقييمي) ومتعددا فقط فيما يتعلق بأساليبه. و لكن – بعد عام ١٩٤٥– بدأ النقاد الإيطاليون – مثل روسو فى كتابه **قضايا المناهج النقدية** *Problemi di metodo critico* (1950)، وماريو فوبينى فى كتابه **النقد والشعر** *Critica e poesia* (1973) –

فى تأكيد الحاجة إلى تنوع وتعدد منهجي. فبعد أن صار النقد فنا شعريا، لم يعد ممكنا لـــه أن يكون مطلق العالمية، وبالأحرى فإن أى قراءة إنما هى "فرضية" أو ممارسة "مابعد نقدية".

ومع مطلع الخمسينيات كان التيار الرئيسى فى النقد الإيطالى قد ابتعـد عـن مثاليـة كروتشِه وجنتيله، وشكل النقاد المخضرمون والأصغر سنا رؤى نقدية جديـدة، و انتهجـوا مناهج متنوعة فى معالجاتهم، و اقتبسوا بطرق مختلفة من المذاهب الماركسية، والوجوديـة، والبراجماتية والتأويلية، والظاهراتية، والبنيوية والسيميوطيقا، أو (فى حالة واحد على الأقل من أتباع كروتشِه المرموقين و هو فرانشيسكو فلورا) الأفلاطونية.[٢٢]

وفى الوقت ذاته صار هؤلاء النقاد أكثر ميلا إلى التخصص، وإلـى تـرك القـضايا الأولية للمتخصصين فى علم الجمال، أو أنهم –فيما يبدو– رأوا أنه لا فائدة من إعادة طـرح تلك الأسئلة القديمة: "لماذا نضيء الضوء؟"* لقد كان أمرا حيويا لدى كروتشِه وجنتيلِه معرفة كيف نعرف: حيث إن قبول مبدأ دون قيامه على أرضية من نظرية معرفية، معناه التخلى عن العقل. إلا أنه، مع الستينيات من القرن العشرين، تخلى عدد متزايد من النقاد الإيطاليين عـن فكرة ربط النقد الأدبى بفلسفة أولّيّة.

واليوم، فإن معظم النقاد الإيطـاليين يعتبـرون أنفـسهم متجـاوزين (*superatori*) لكروتشِه وجنتيلِه . فبعد تمثّلهم لتعاليم المثالية، فإنهم لا يسعون إلى إحياء المناهج القديمـة للنقد مثل نظرية الشعر كمحاكاة، و لكنهم كذلك لا يقيدهم أى إحساس بالاعتماد علـى تلـك التعاليم.

---

٢٢ للحصول على شرح مفصل فيما يخص ذلك الموضوع، انظر/ي:
Vittorio Stella, 'Aspetti e tendenze dell' estetica italiana odierna (1945-1963)', *Giornale di metafisica*. XVIII, 6 (1963), PP. 576-621, and a. XIX, I-2 (1964), PP. 41-74, 280-329.

* المعنى هنا لماذا "نضيء ما هو مضاء أصلا؟" . [المترجمة].

النقد المثالى الإيطالى خارج إيطاليا

على الرغم من كون جنتيلِه شخصية شهيرة فى إيطاليا، فإنه لا يعرف إلا فى نطاق ضيّق خارج إيطاليا، و كتاباته النقدية ما تزال غير مترجمة. ويسهل معرفة أسباب هذا التجاهل: فإن جنتيلِه اقتصر فى كتاباته على الأدب الإيطالى دون غيره، وهذا الأدب – باستثناء دانتى – لم يعد يثير كثيرا من الاهتمام النقدى العام فى بقية أنحاء العالم. وهذا بالإضافة إلى أن ارتباط جنتيلِه بالفاشية كان كافيا لنزع الثقة منه بشكل نهائى من نفوس الكثيرين ومنهم مريده الإنجليزى ر. ج. كولينجوود.[٢٣] إلا أنه ينبغى ملاحظة أن جنتيلِه لم يكن قط كاتبًا مأجورًا للحزب الفاشى، وأن عمله الأكاديمى فى ظل الفاشية ظل قيمًا ومؤثرًا.

يستحق جنتيلِه وأفكاره النقدية اهتماما أكبر مما يحصل عليه فى الوقت الحالى . فإسهامه مميز ودال فى النقد المعاصر، حيث إنه يدين ويستنكر، بشكل لم يسبقه أحد إليه من قبل، تلك النظريات التى ترى الشعر "كمثال أكمل" موجود بمعزل عن الإيقاع الشامل للحياة الإنسانية. حاول جنتيلِه، أكثر من أى ناقد آخر، أن يوضح كيف يكون الشعر أساسًا لحياتنا الواعية بأكملها، لقيمنا الأخلاقية، للمثل العليا، للعلم، للفلسفة، وللمعتقدات الدينية.

والموقف مختلف فى حالة كروتشِه الذى كانت مناهضته للفاشية سببا فى تعزيز شهرته العالمية، فترجمت بعض من كتاباته النقدية إلى عدة لغات؛ و (على العكس من جنتيلِه) ظهر اسمه فى كتب تاريخ علم الجمال المصطلح عليها، بالرغم من أنه نادرًا ما يذكر فى مؤلفات النقد الأدبى غير الإيطالية. ومن الصعب تتبع تأثير كروتشِه العالمى بدقة، حيث تخلل وتسرب إلى الوعى النقدى لكثير من النقاد فى أوروبا وأمريكا. وجد كروتشِه العديد من المتبنين والمؤيدين لأفكاره النقدية فى الولايات المتحدة الأمريكية، بما فى ذلك جويل إى. سبينجارن، وفى انجلترا، كولينجوود بصفة خاصة.[٢٤] و بالرغم من أنه كتب بشكل مكثف

---

٢٣ R. G. Collingwood, *An Autobiography* (Oxford: Clarendon Press, 1939), p. 158.

٢٤ لمعرفة المزيد عن تأثير كروتشه على النقاد و المفكرين فى الولايات المتحدة الأمريكية، انظر/ى:
M. E. Moss, *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism* (Albany: SUNY.1990, pp. 18-25.

عن الأدب الفرنسى وكان معروفا للنقاد الفرنسيين أمثال فاليرى، لم يحظ كروتشه بتقدير كبير فى فرنسا . فأفكاره (مثلها فى ذلك مثل أفكار جنتيله) مضادة فى جوهرها "لمعاداة الهيومانية" النظرية فى البنيوية الفرنسية ولمدارس أدبية أخرى لم تعد تبق علـــى النظـــرة أو الرؤيـــة الهيومانيـــة فى الأدب والنقد[٢٥] .

وفى الواقع، فإن إسهام كروتشه فى مجال النقد الأدبى يجب أن يحظى بتقـــدير أكبـــر خارج إيطاليا، فهو يطرح بحق محاولة فلسفية منهجية مصاغة بوضوح ودقة للـــدفاع عـــن استقلالية الشعر. وهكذا، يمثل كروتشه نموذجًا ملحوظًا للفيلسوف– الناقد، كما أن قيمته كناقد تنبع من حسه الثاقب بالدلالات النظرية لنقده التطبيقى. ويسوق كروتشه، بالإضافة إلـــى مـــا سبق، دفاعا بارعا عن النقد باعتباره مشروعًا فى جوهره. وأخيرًا، فإن كروتشه (كجنتيلـــه) يحافظ على ثقة لا تتزعزع فى قدرة الفكر الإنسانى على إضاءة نشاطه والبُنى المكوِّنة لهـــذا النشاط .

---

[٢٥] لمعرفة المزيد عن التناقض بين مثالية كروتشه و البنيوية، انظر/ى:
P. Olivier, *Croce, ou l'affirmation de l'immanence absolute* (Paris: Seghers, 1975) e.g., pp. 43-44.

النظرية الأسبانية والأسبانية الأمريكية فى الأدب والنقد

مانويل باربيتو فاريلا

ترجمة: عزة مازن

يقول هاملت: "ويبقى الصمت"

ويردد فِرلين: "ويبقى الأدب"

"مالا يُقال ويبقى تمتمات"

- القديس خوان دى لاكروث

شهدت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين تغيرًا هائلاً فى الفنون والآداب الأسبانية الأمريكية: بدأ المثقفون الأسبان فى التطلع شمالاً، عاكسين حركة الرومانسيين الأوروبيين نحو الجنوب، وفى ذات الوقت تغيرت حالة الجهل المتبادل التى سادت بين أسبانيا وأمريكا الأسبانية قبل التسعينيات من القرن التاسع عشر بفضل ظهور علاقات ثقافية جديدة خصبة. جاءت علامة هذا التطور على المستوى الرمزى بانهيار الإمبراطورية الأسبانية عام 1898، عندما حصلت آخر المستعمرات الأسبانية على استقلالها. بعد عام 1898 لم يعد المثقفون ينظرون إلى إسبانيا كقوة قامعة، إنما بدأوا يرونها ضحية للإمبريالية الأمريكية الشمالية الناشئة، التى كان الشعور بها قد بدأ كقوة مهددة لأمريكا الأسبانية.

تشبّع الكتاب الأسبان والأسبان الأمريكيون بالأفكار الأوروبية فى مجالات الفلسفة والأدب والفن. وتلقى الرسامون الأسبان منحًا للدراسة فى أوروبا وخاصة إيطاليا، وأصبح زولواجا Zuloaga معروفًا فى باريس، وفاز سوروليا Sorolla بجائزة مسابقة معرض باريس عام 1900 ، وأسهم بيكاسو Picasso وجريس Gris إسهامًا كبيرًا فى الثورة التكعيبية فى باريس. أما فى أمريكا الأسبانية فقد كان للرمزية والبارناسيانية الفرنسية تأثير

كبير على رواد الحداثة ومنهم المكسيكى جوتييريز ناخيرا Gutierrez Najera (1859 – 95)، والكولومبى أسونسيون سيلفا Asunción Silva (1865 –96)، وبطل حركة الاستقلال الكوبى مارتى Martí (1853–95). وفى أسبانيا تعمق أبناء جيل 98 فى الأدب والفلسفة الأوروبية.

كتب عديد من الأمريكيين الأسبان، مثل داريو ونيرفو وبورخيس Darío, Nervo, Borges ، ونشرو مؤلفاتهم فى مدريد فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين. ولعل من دلائل هذه الممارسات النشطة ما اقترحته عام 1927 مجلة "لا جاثيتا ليتراريا" La gaceta literaria الصادرة فى مدريد حين دعت إلى إنشاء نوع من الشبكة الثقافية للمثقفين المتحدثين بالأسبانية، وهى فكرة رفضها أمريكيون أسبان مثل بورخيس Borges وكاربنتييه Carpentier . وغيرهما ممن شعروا بالغيرة على استقلالهم وصعودهم الحديث. وبدلاً من ذلك اقترح هؤلاء المثقفون جماعة ثقافية من البلدان الأسبانية الأمريكية، ولم يكن ذلك فى الواقع إلا رؤية مثالية. ورغم أن أيا من هذه الاقتراحات لم يتحقق، بقيت العناصر المشتركة مثل اللغة والتقاليد الثقافية، ناهيك عن العلاقة التاريخية، ذات أهمية جوهرية لتطور الأدب الأسبانى والأسبانى الأمريكى.

انتشرت الأفكار المنتمية للحداثة فى بلدان أمريكية عديدة عبر تعاون الحداثيين فى صحف مثل لارِفيستا آثول *La revista azul* ولارفيستا مودِرنا *La revista moderna* وهيليوس *Helios* . أصبح النيكاراجوى روبين داريو زعيم حركة الحداثة فى بونيس أيريس وقد نقل أفكاره بعد ذلك إلى إسبانيا حيث ارتبط ببعض من أبناء جيل 98 . فى مرحلته الحداثية الأولى انجذب داريو، مثل حداثيين آخرين، إلى مبدأ "الفن من أجل الفن"، غير عابئ بأحداث الحياة اليومية مفضلاً عليها عوالم مصطنعة، وميثولوجيا كلاسيكية وصور خيالية وموضوعات غريبة. ومع ذلك فبعد عام 1898 مر فن داريو ببعض التحول وأصبح منشغلاً بمسائل وجودية وقضايا سياسية، مثل مستقبل أمريكا الأسبانية.

أحدثت حركة الحداثة الأسبانية Modernismo تغيرًا كبيرًا فى القواعد اللغوية فنقلتها من مجموعة من القواعد المعقّدة إلى أخرى أبسط منها. جاء ذلك فى إطار مشروع جيل 98،

الذى انطلق أبناؤه من رغبتهم فى تقويض الوهم بعظمة إمبريالية إسبانية، ومن ثم هاجموا الأسلوب المفخّم الطنّان الذى ارتبط بها فى أذهانهم. ومن ذلك أن صرح فايى إنكلان Valle Inclán: "لم يعد طريق جزر الهند الغربية طريقنا، والبابوات ليسوا أسبان، ولكن يبقى أسلوب الباروك." شارك جيل 98 فى الشعور السائد فى الثقافة الأوروبية منذ القرن الثامن عشر بالسقوط من "كيان حقيقي" إلى "حداثة زائفة"، كان المثال بالنسبة لهم واقعا فعليا فى العصور الوسطى عبّر عنه فى تلقائية وبساطة شعراء مثل بِرثِيو Berceo. ثم جاء التخلّى عن مثل هذا الأسلوب ليفسح الطريق لأسلوب فى التعبير أقل مصداقية وأكثر تنميقًا وأفضل ملاءمة لتمجيد الفتوحات.

كانت فكرة إسبانيا فكرة محورية فى نظرية الشعر عند جيل 98 . لقد هجر أبناء ذلك الجيل محاولة التعبير عن الإنسان بمفردات البيئة المحيطة بتحركهم ضد أفكار الوضعية والطبيعية، وهما الحركتان السائدتان فى أوروبا فى العقدين السابقين. بل وأكدوا برفضهم تقاليد بيريث جَلدوس Perez Galdós أنه لم يمكن العثور على الحقيقية، سواء كانت شخصية أو تاريخية، فى تسلسل الأحداث التى يقوم عليها التاريخ الرسمى الثابت. ولتعزيز وإبراز فكرة التاريخ الخارجى، قدم أونامونو Unamuno مفهوم "التاريخ الداخلي": بينما يتناول التاريخ، بالمعنى التقليدى للكلمة، الأحداث العظيمة فى ماضى أمة، يهتم "التاريخ الداخلي" بالأفعال الاعتيادية، التقاليد الشعبية وخبرة المرء بالمشاهد الطبيعية فى وطنه (استخدم أثورين Azorin تعبير "اسفنجة الذكريات" للتعبير عن هذه الفكرة). لم يهتم جيل 98 بالأحداث التاريخية العظيمة ولا بالوصف الموضوعى. وتمشيًا مع الفلسفة التى تفضل الخبرة المعيشة على العقل، تطلع أبناء هذا الجيل إلى التقاط أشياء تبدو تافهة والتعبير عنها وإضفاء الشاعرية عليها عبر تكثيف اللحظة. تبنى كل من متْشَادو وأثورين فكرة أن هدف الشاعر تخليد اللحظة النابضة العابرة، واعتبرا القدرة على التعبير عن هذه اللحظة مقياسًا لإنجاز هذا الجيل. وبذلك بقى الاثنان داخل التقاليد الرومانسية، ولكنهما قدما مذاقًا متميزا خاصا بهما بالقول بأن فكرة روح عنصرهم، أى الجوهر الأسبانى، هى موضوع اللحظة الحية. أحدث هذا المفهوم فى

الأدب ثورة فى مجال الرواية: فبدلاً من تركيبة الحبكة الصارمة ارتاد الفنانون آفاقًا جديدة محتملة للإمساك بهذه اللحظات المتشذرة وتمثيلها.

استبدل هؤلاء الفنانون بالسرد التقليدى وصفا انطباعيا، بل وأقاموا علاقة حميمة بين مذهبهم الانطباعى ورؤية خاصة للمشاهد الطبيعية. وتتميز انطباعية جيل 98 لدى لاين إنترالجو Laín Entralgo بأنها اتجاه يتسم بتوسط فكرة اسبانيا بين المادة والصورة، وذلك على عكس الإدراك المباشر الذى يحكم، كما يرى ليفنسون، المذهب الانطباعى عند التصوريين فى لندن.[١] أدت فكرة أسبانيا هذه إلى التفرقة بين الشخصية التاريخية التى تعتبر دخيلة على المشهد الطبيعى، وبين الشخصية المثالية التى توجد فى انسجام ووفاق مع الطبيعة.

تشكل كلمة "الحلم" عند جيل 98 مفتاحًا لتفسير رؤيتهم الجمالية المنشغلة باستشراف ألفيات التاريخ، تمامًا كما هو الحال عند[الشاعر الأيرلندى]ييتس: ما يراه الماديون مجرد حضور شبحى يُكون الحقيقة المطلقة عند الشاعر الذى يرونه قادرًا على اكتشاف حقيقة أعمق فى خصوصية تاريخية (يقول أثورين: "لا تهم الحقيقة، المهم هو حلمنا")؛ ومع ذلك فهو كشخص تاريخى لابد أن يعانى من حالة اختلاط الحقيقة بالخيال فى حلمه. لقد اعتقد أبناء هذا الجيل أن سبب شبحية الحلم عزيمة ضعيفة، وقد فهموا ذلك أيضًا على أنه سبب انهيار إسبانيا. وعلى ذلك لا يكمن الحل لهذا الانهيار فى العلم والتكنولوجيا، كما هو سائد فى أوروبا المادية، ولكن الحل فى تقوية المثال. هذه المثالية، كما يرى أونامونو، هى ما يمكن أن تمنحه لأوروبا أسبانيا الوليدة المفرطة فى المثالية؛ ومن الضرورى أيضًا أن تتجنب أسبانيا استيراد مادية أوروبا غير الإنسانية مع علمها وتكنولوجييتها. هنا يختلف أعلام جيل 98 اختلافًا جوهريًا عن "المجدّدين" المعاصرين كوستا ورامون إى كاخال Cósta and Ramón y Cajal اللذين يؤكدان أن مستقبل أسبانيا، مثل غيرها من دول أوروبية أخرى، يكمن فى

---

(١) Cf. M Levenson, *The Genealogy of Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); see also P. Lain Entrago, *La generacion del 98* (Madrid: Espasa Calpe, 1947).

تحسين أحوال الحياة المادية عن طريق الاستثمار فى مجالات العلم والتعليم والمواصلات والزراعة.

سادت هذه الأفكار النقد الأدبى والجمالى لجيل 98 وانعكست فى أعمال أولئك الفنانين الذين وضعوهم فى الصدارة. رفض رساموهم المفضلون رسم الموضوعات التاريخية، ومثل الانطباعيين هجروا الدراسة من أجل الخروج إلى الهواء الطلق لرسم المشاهد الطبيعية وساكنيها. لقد أعجبوا على نحو خاص بزولواجا الذى بحث، مثل جويا وإلجريكو، فى الإمكانيات الجمالية للون الأسود. وعلى جانب آخر تم تجاهل الكتاب والرسامين الأسبان من الكلاسيكيين إلا حيثما بذلوا من أنفسهم لهذا البحث الحداثى للتعبير عن الشخصية الأسبانية. توضح شخصية مييندث بيدال Menendez Pidal قوة المثالية: فرغم أنه أدخل المنظور الوضعى فى الدراسات الأسبانية، إلا أن مفهومه للتقاليد يحوى ملامح لتجاوز الواقع وتأتى أعماله مدفوعة بحافز استعادة الروح الأسبانية القديمة الضائعة فى الأزمنة الحديثة، تجوب حقول قشتالة.[٢]

انفصل الكتّاب الأحدث سنًا من جيل "98 "، والذين يعرفون أيضًا بجيل 1914 ، أورتيجا إى جاسيت Ortega y Gasset وكاسترو Castro ومارانون Marañon ، وآثانيا Azañia ومدارياجا Madariaga عن الكتاب الأكبر سنًا فى مناح عديدة. أولاً فقد ثاروا ضد نزعتهم التشاؤمية. ثانياً بدلاً من محاولة تحديد موقع التعبير عن شخصية أسبانية متفرِّدة فى أدب العصور الوسطى، درس أمثال كاسترو العصر الذهبى للآداب الأسبانية وحاولوا إثبات وجود نهضة أسبانية، وفهم الروح الأسبانية على أنها روح العصر. ثالثًا فى **كتابه التاريخ كنظام** *Historia como sistema* (1935) رفض أورتيجا أى تصور مثالى للروح الإنسانية مؤيدًا تاريخية هذه الروح. وفى كتابه ثورة الجماهير *rebelión de las mases* (1930) سخر من أولئك الذين يعتقدون فى وجود روح أسبانية أو فرنسية قبل وجود أسبانيا

---

(٢) انظر/ى:
Laín Entrago, *La generación del 98*, and J. Portolés, *Medio siglo de filologia Española* (1896-1952): positivismo e idealismo (Madrid: Catedra, 1986).

أو فرنسا. رابعًا أنكر أورتيجا أن الواقعية الخالصة شكّلت جوهر الأدب الأسبانى ورأى أن رواية دون كيشوت اعتمدت على كل من التقاليد الواقعية وغير الواقعية.

لم يتخل كاسترو عن البحث عن روح أسبانية، ولكنه رفض تعريفها كجوهر منفرد، وأكد على تنوع مصادرها (فهو مثلاً قد نسب الواقعية الأسبانية إلى التأثير العربي). كان لهذه الفكرة مترتباتها المنهجية إذ لم يعد ممكنًا التفكير فى هذه الروح بأشكال مجردة، وتعيَن دراستها فى سياقات اجتماعية ملموسة. مر كاسترو نفسه بتغير فى منهجه: فكتابه **فكر سرفانتس** *El pensamiento de Cervantes* (1925) كان متأثرًا بمنظور ديلزى المجرد عن تاريخ الفكر، ولكن حين كتب أسبانيا وتاريخها *Espana en su historia* (طبعة منقحة 1954) كان قد تحول إلى هذا التناول الذى يضع السياق أكثر فى الاعتبار.

وفى عام 1914 كتب أورتيجا كتابين من أهم أعماله عن علم الجمال والنظرية الأدبية: **مقال عن علم الجمال من باب الاستهلال** *Ensayo de estetica a manera de prológo* وتأملات كيشوت *Meditaciones del Quijote*. وضع هذان الكتابان أسس علم الجمال لديه كما عكسا اتجاهًا نقديًا يشبه الهرمانيوطيقا وإن بقى مختلفًا عن النقد المحايث.[٣] فى مقال عن علم الجمال يشيد أورتيجا بنوع جديد من الكتابة أطلق عليه "مضاد للنزعة الإنسانية"، وهو أسلوب يخلو من المرجعية. ويتمكن أورتيجا من رفض كل من المحايثة والمرجعية عبر فلسفة جمالية ظاهراتية: يتفادى ذلك المشار إليه بعدم استخدام (ما أطلق عليه هسلر) "الاتجاه الطبيعي" الذى يخلط بين تمثيلنا للعالم والواقع. ومن ثم لم يعد ينظر للنص أو الصورة الخيالية على أنها محكومة بذات المشار إليه، كما تتلاشى أيضًا ذات القارئ، أو تتغير فى عملية إعادة خلق العمل الفنى. وقد أصبحت هذه الأفكار محورًا لأعمال جيل 1927

٣ A. Casas, "Ejecutividad y crítica literaria en Ortego: algunas implicaciones del "Ensayo de estética a manera de prológo", in Pintos Peñaranda, M Luz and J. L. Gonzàlez López, *Fenomenología y ciencias humanas* (Santiago de Compostela: USC, 1998), pp. 315-327.

العشرينات فترة أخرى تحتفى بها الفنون والآداب الأسبانية فى القرن العشرين. تضم هذه الفترة رسامين أمثال دالى Dalí وميروMiró ، ومخرجين سينمائيين مثل بونويل Bunuel، وموسيقيين مثل روبيرتو وارنستو هالفتر Roberto and Ernesto Halfter، والأهم من ذلك أنها تضم أيضًا جيل ١٩٢٧ من الشعراء: جارثيا لوركا García Lorca وألبيرتى Alberti وجِيّان Guillén وساليناس Salinas وثرنودا Cernuda وأليكسندر Alexandre وغيرهم. تأثرت هذه المجموعة من الشعراء تأثرًا كبيراً بعدد من الاتجاهات الأدبية المجددة: "الشعر الخالص" لخوان رامون خيمينِث Juán Ramón *Jiménez* الذى دعا إلى التكثيف، وعدم استخدام الطرائف، وكتابة الشعر الحر؛ هناك أيضًا "الخلقية" creationism ، النسخة الأسبانية "للفوقية" "ultraism"_ وهى نمط من الشعر التجريبى يرجع إلى أوائل العشرينيات يرفض التقاليد ويدعو إلى خلق عوالم خيالية مغرقة فى الذاتية، تتجاور فيها الصور والخبرات مع الكلمات والتجديدات العروضية فى جرأة. كانت "الخلقية" قد تأسست فى باريس على يد ريفردى Reverdy والشاعر الشيلى هويدوبرو Huidobro ؛ كان لهذا الاتجاه وقع كبير فى أمريكا الأسبانية بفضل تأثير بورخيس Borges، وأيضًا فى إسبانيا، حيث أيده الشاعران ديجو Diego ولاريّا Larrea.

حدد دامسو ألونسو Dámaso Alonso، شاعر وناقد ذلك الجيل، مرحلتين فيما يطلق عليه جيل 27: المرحلة الأولى شكلانية ومتجردة من البعد الإنسانى إلى حد ما؛ أما المرحلة الثانية فبدأت عندما عادت الحياة والعاطفة لشعرهم بعد عام 1927. وقد تطورت السريالية خلال العشرينيات فى باريس، واعتنقها فنانون أسبان مثل دالى وميرو وبونويل: وقد تأثر بها أيضًا بعض أبناء جيل 27 مثل ثرنودا وكتاب من أصل أمريكى أسبانى مثل كاربنتييه، الذى ساهم (مع الكاتبين الأصغر سنًا باث وكورتازار) فى مد تأثير السريالية إلى مرحلة متأخرة فى فترة ما بين الحربين العالميتين. ومع تورط الشعراء السياسى فى فترة اضطرابات الثلاثينيات فى أسبانيا ظهر نوع من الشعر أكثر اهتمامًا بالمشكلات الاجتماعية (ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال ألبيرتي؛ وأيضًا نيرودا الذى حضر إلى أسبانيا عام 1934). وإلى جانب الثورة الاجتماعية قوضت الحرب الأهلية الأسبانية المناخ الثقافى الغنى الذى تمتعت به

أسبانيا فى النصف الأول من القرن وذلك لأن أهم الفنانين والمثقفين أيدوا الحكومة الجمهورية فأرغموا على المنفى.

فى عام 1944 نشر دامسو ألونسو **أبناء الغضب** *Hijos de la ira* والتى كانت علامة العودة إلى فهم للفن أكثر إنسانية وهو ما أخذ ينمو عبر أوروبا التى مزقتها الحرب. ولكن ظل ألونسو يولى اهتمامًا كبيرًا للشكل، وهو الذى تناول، بالتعاون مع أمادو ألونسو، الأسلوبية كفرع من فروع النقد فى أسبانيا، وبذلك أدخل عنصرًا علميًا فى دراسات الشكل الأدبى، وأحدث تغيرًا فى مفهوم التاريخ الأدبى. تتبع الأسلوبية خطين رئيسيين: فقد اجتهد دماسو فى إيجاد منهج لتحليل لغة الشعر المتميزة، بينما حاول أمادو اختبار الأسلوب الذى يتجسد به الحس الشعرى فى العمل الفنى. ومع أن النظرية الشعرية عند دمابسو ألونسو نظرية رومانسية فى بعض جوانبها (فهو يعتقد فى حدس الشاعر والقارئ وسيلةً للإبداع والاتصال)، إلا أن ممارساته تأثرت بمنهجية العلوم الطبيعية التى قادته إلى تحليل مفصّل للشكل الشعرى. ولم يمنعه تحوله إلى الشعر الإنسانى من ممارسة التحليل المحايث، وفى عام 1948 كتب **حياة وأعمال ميدرانو** *Vida y obra de Medrano* ، وهى دراسة حول الشكل. لم يقطع دماسو ألونسو الطريق كاملاً نحو الشكلية: ففى *Poesía Espaňola* عاد إلى المثالية الكروتشية (نسبة إلى كروتشيه) مضمنًا مفاهيم مثل "المدلول" و"شعور الشاعر" بدلاً من رؤية العمل الفنى كموضوع قائم بذاته. مثل الشكليين الروس، اهتم ألونسو بالنقد الطليعى والمحايث؛ وقد استخدم أيضًا مصطلحات بنيوية، ولكنه لم يتابع فى نظريته ما تقتضيه هذه المصطلحات أو الشكلانية نفسها.

ظلت الأسلوبية عظيمة الشأن فى الخمسينيات وسيطرت على الساحة النقدية الأسبانية حتى وصول البنيوية فى الستينيات. تركز الجدل النظرى فى الأربعينيات والخمسينيات حول الوظيفة الاجتماعية للفن؛ بل وقد انجرف الأدب بعد الحرب الأهلية الأسبانية انجرافًا ملحوظًا بعيدًا عن الشعر الخالص متوجهًا نحو فن يهتم بالشئون الإنسانية. حدد الشاعر والناقد بوسونيو، الذى بدأ أعماله فى الأربعينيات، ثلاثة أنماط يستطيع الكاتب من خلالها قول الحقيقة عن عصره فى تلك اللحظة من التاريخ: الأدب الاجتماعى، الواقعية، والوجودية (التى

فضلها هو نفسه أخيرًا).[٤] اهتم بالأدب الاجتماعى شعراء ظل يحدوهم الأمل فى قدرة الشعر على جعل شيء ما يحدث. مرت الواقعية بمراحل عديدة فى الرواية: من التمثيل الفج لجوانب غير سارة من الواقع (رواية **عائلة باسكال دوارتى** *La familia de Pascual Duarte*, 1942) إلى التمثيل الموضوعى المنتمى للواقعية الجديدة المتأثر بجماليات السينما الإيطالية (على سبيل المثال: رواية سانشيز فرلوسيو Sanchez Ferlosio's El Jarama, 1956) إلى الواقعية الجدلية، حيث يعاد فيها تقديم المؤلف ويشترك القارئ فى لعبة التماثل والاختلاف مع الشخصيات(من ذلك مثلاً رواية مارتين سانتوس **وقت الصمت** *Tiempo de silencio*, Martin Santos' 1960).[٥] أدى البحث عن صوت الكاتب إلى هجوم على اللغة وإزاحة الحكاية لصالح الخطاب، وقد توج ذلك فى رواية جوايتيسولو **براءة الكونت دون جوليان** *Reivindicación del conde don Julián* (1970) ، التى اعتبرها جيمفرر من روائع الأدب الأسبانى.[٦] استمرت الواقعية فى الرواية فى صعود حتى الستينيات، عندما ظهرت الأسطورة والقصة الرمزية مع الأدب الخيالى (Cunqueiro, Sender) تحت تأثير الواقعية السحرية فى أمريكا الأسبانية، والتى كانت لاتزال هامشية فى أسبانيا حتى ذلك الوقت.

مثل أمادو ألونسو ، حاول بوسونيو Bousoňo تفسير العملية الشعرية ذاتها، مع تركيز خاص على إنجاز الفنان. فى تحليله للذات، الذى نشره كمقدمة طويلة لكتابه *Antología poética* 1945-1973 (1976)، شرح بوسونيو الهدف من شعره على أنه "جماليات الدهشة" المتحققة عبر تحليل أدق التفاصيل، وهو أسلوب فى الممارسة يسود النقد الأدبى لديه. وهو يستخدم ألية للاستعارة تميز بها الشعر فى ذلك الوقت لتوضيح منهجه: وفيها يتجاوز البعد الدلالى للمشبه به "the vehicle" إلى حد بعيد أى قدر من التماثل

---

[٤] C. Bousono, *Antología poética 1945-1973* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976), pp. 19-20.

[٥] لمناقشة هذه المراحل الثلاثة انظر/ى:

R. Buckey's 'Etapas de lanovela de la postguerra; for a discussion of a dialectic realism see F. Grande's 'Significado y estilo de Tiempo de silencio': both essays are in D. Yndurain (ed.), *Época contemporánea: 1939-1980*, vol. 8: Historia y critica de la literatura Española (Barcelona: Editorial Crítica, 1981).

[٦] P. Gimferrer, El Nuevo Juan Goytisolo'. *Revista de accidente* 137 (1974) pp. 15-23

الملحوظ مع المشبه "the tenor" . ولنأخذ مثلاً من مایاکوفسكي: "سأصنع لنفسى سروالاً أسود من خيوط صوتى الصوفية". كان خوان رامون خيمينِث وشعراء جيل 27 قد استخدموا هذه التقنية، ولكن بوسونيو يذهب بها إلى حدها الأقصى. فى قصيدته "نهر الساعات" "El rio de las horas" تأخذ الاستعارة عن مرور الزمن الشكل التالي: "إنه يتحرك، هادئًا، لا تلحظه العين/ حاذقًا، متخفيًا مثل صوان/ يتحرك فى الحجرة/ يتحرك ساكنًا مثل نعش." يتناقض هذا الأسلوب اللغوى تناقضًا صارخًا مع أسلوب الشاعر والناقد عظيم الشأن فى الجيل التالى جوسيه أنخيل فالينتِه José Ángel Valente .

أعلن أوكتافيو باث Octavio Paz ذات مرة أنه بعد الحرب الأهلية الأسبانية، بين عامى 1940 و1960 اختفى النبض العالمى للثقافة الأسبانية الذى كان حاضرًا بوضوح شديد فى أعمال جيلى 98 و27 [٧]. فقد انقطع الحوار بين كتاب أسبانيا وأمريكا الأسبانية وخبا الاتصال بالثقافة الأوروبية. وافتقد باز فى الأدب الأسبانى التأمل فى اللغة، التى استبدلت بنوع من الشعر أكثر اهتمامًا بالمشكلات الاجتماعية والسياسية. ولكن تأتى أعمال فالينتِه دليلاً على أن هذه العبارة، رغم صدقها بعض الشيء، تحتاج بعض التحديد. كان فالينتيه شديد الولع بالشعر الأمريكى الأسبانى (فقد أوقف مقالته النقدية الأولى على هويدوبرو Huidobro فى عام 1950 ؛ ثم كتب بعد ذلك عن سيزار فاييخو وبورخيس وليثاما ليما وغيرهم) وأولى قضايا اللغة عناية كبيرة؛ كما أظهر اهتمامًا بالغًا بتقاليد الأدب الإنجليزى، متفقًا فى ذلك مع ثرنودا (لابد من ملاحظة أن فالينتيه لم يكن حالة منعزلة: فقد كانت هناك مشروعات صحفية مثل جريدة إنسولا Insula التى حاولت الحفاظ على اتصال المفكرين الأسبان بباقى العالم فى تلك الفترات العصيبة).

وكما فعل بوسونيو، انقلب فالينتيه على الشعر الاجتماعى فى ذلك الوقت منكرًا تخليه عن الأسلوب لصالح اهتمام مبتذل بالأيدولوجيا. ولقد أسهم فى الجدل السائد فى الأربعينيات والخمسينيات حول الوظيفة الاجتماعية للفن والتى اعتبرت التوصيل والمعرفة نقيضين. يستمد

---

[٧] جاء ذلك فى حوار صحفى مع:
María Embeitia, 'Octavio Paz: poesía y metafísica', *Insula* 95 (1968), pp.

المدافعون عن النموذج الشعرى الهادف إلى التوصيل، أى "الشعراء الاجتماعيين"، رؤيتهم من فكرة Machado بأولوية المضمون على الشكل، ويستمدونها أيضًا من فكرة قدرة الأدب على الإصلاح والعلاج (التى طبقها Machado نفسه على القلق الوجودى، ولكنهم طبقوها على الشرور الاجتماعية). عام 1950 نشر أليكسندر Aleixandre مجموعتين من شعر الحكمة بعنوان: *Poesía, moral y público and Poesía: comunicación,*[٨]، مما دفع بارال Barral عام 1953 لكتابة "Poesía no es comunicacion" ، وهى مقالة تضاهى فى أهميتها كتاب باز **القوس والقيثارة** *El arco y la lira* (1956)، تتهم الشعر الاجتماعى بالعامية وبالهبوط بالقارئ إلى مستوى متلق سلبى للرسالة.

يصر أليكسندر على أن الشكل الشعرى يخدم غرضًا معرفيًا ("يكتشف تعدد الألوان الشعرية الحقيقة العميقة ليكشف النقاب عنها") وقد تتبع فالينتيه هذا الطريق فى تأكيده على العلاقة بين عملية الإبداع الشعرى والمعرفة. لا يمكن لهذا النوع من المعرفة أن يتحقق عبر تفكير يرتكز إلى الهوية (هنا يتضح تأثير أورتيجا مع استخدام هيدجر وأدورنو الأكثر تحديدا للمصطلح). يعمل نقد فالينتيه للعرف والتفكير المرتكز إلى الهوية على مستويين: الإبدع الشعرى الصادق هو اتهام للأيديولوجيا الراكدة؛ وعلى مستوى آخر فإن محاولة اقتلاع العرف ذاته تؤدى إلى الصمت، ومن ثم كان اهتمام فالينتيه بالصوفية. فما هو باطنى صوفى يوجد عند حدود اللغة طالما حاول المرء التعبير عن تجربة تفوق الوصف (سواء جاء فهمها على أنها تجربة إلهية، أو لحظة فى حضرة الكينونة الخالدة، أو لحظة اصطفاء لكائن زائل)، حيث يكون الصمت، بتعبير مطلق، الاستجابة الوحيدة الملائمة. يفهم فالينته الشعر على أنه "انفجار الصمت": ومعنى ذلك أن تعتبر الكلمات شذرات متناثرة من الصمت وهى شعرية طالما تحمل أثاره. ويعلل ذلك اهتمام فالينتيه الكبير ببحث الإيقاع، الذى يحدث إلى حد كبير عبر الصمت فى الشعر. وهو أيضًا يفسر اهتمامه بفن تشيليدا Chillida حيث يبرز التعبير

---

[٨] *Isula* 59 (1950), pp. 1-2, and *Espadaña* 48 (1950), pp. 1-2

التشكيلى للصمت والفراغ. انطلاقًا من رغبة فى السيطرة على الصفحة البيضاء يتحرر شعر فالينتيه من الصور الخيالية الثرثارة للشعر الصوفى ويركز على الكثافة اللغوية.[٩]

يرى جيمفرر أنه بعد الحرب الأهلية الأسبانية، استمر مشروع جيل 27 فى أمريكا الأسبانية كجزء من مسعى أكبر يعمل على الانتقال من الرومانسية إلى الرمزية.[١٠] وهو ما يمكن وصفه بأنه ابتعاد عن الاهتمام بعبقرية الشاعر إلى الاهتمام بعبقرية اللغة، ويسير ذلك مع الانتقال من نمط شعرى يدور حول رؤى الذات التجاوزية إلى نمط آخر يهتم برؤى العدم، مما يتطلب أن تستبدل بالميتافيزيقا الغربية (التى تفهم الكينونة الإلهية كمادة) أخرى لا تتعارض فيها الذات الإلهيه مع العدم. من اللحظة الإلهية نتحرك نحو لحظة الكائن المخلوق، أو، بتعبير نيتشه، يُستبدل بالأزلية فهم للحيوية الزائلة.

بحث أوكتافيو باز عن تعبير وحدة الأضداد (على سبيل المثال أنا والآخر، الروح والجسد) خارج نطاق الفلسفة الغربية، وعثر عليه فى الوجد الصوفى الشرقى (**الجانب الشرقى** *Ladera Este* 1960). ومع ذلك لم يتخل باز فى شعره عن الوعى النقدى ومن ثم احتفظ بقدر من المسافة بعيدا عن أى من أنماط الصوفية. بيَن جيمفرر، مشيرًا إلى كتاب باز **القرد النحوى** *El mono gramático* (1974): أن كشف "وحدة العالم يضاهى تحلله... الكلية والفراغ" شيء واحد. الفراغ والصمت هما محور نظرية باز الشعرية، كما هو الحال عند فالينتيه.

كان عام 1940 نقطة تحول فى الرواية الأسبانية الأمريكية. فقد تأثرت الرواية الجديدة بالأدب الأوروبى، ولكنها أيضا استقلت عنه. اشترك هؤلاء الكتاب مع الحداثة فى دفاعها عن استقلال العمل الفنى بذاته، ونادوا بالتحرر من المرجعية والأيديولوجية، حتى عند التزامهم السياسى، الذى كان غالبًا يساريًا. وثاروا ضد الواقعية، وتشككوا فى وضوح العالم وسهولة فهمه وكشفوا عن نتائج ذلك فى الرواية. قادهم ذلك بالضرورة إلى التجريب. فلم يعد

---

٩ A. García Berrio, "Valente: Descensos antiguos a la memoria", *El silencio y laescucha: José Ángel Valente*, ed. T Hernández (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 15-28.

١٠ P. Gimferrer, "Convergencias", in P. Gimferrer (ed.), *Octavio Paz* (Madrid: Taurus, 1989).

هناك تفسير صالح للعالم (يقول باز "لا مضمون للقصيدة")؛ ويقول بورخيس أن الحقيقة الجمالية "قد تكون فى رؤيا وشيكة لا تتحقق أبدًا". فبدلاً من تلقى المعرفة عن الواقع، يشترك القارئ فى تساؤلات حول اللغة، ومن ثم حول عالمه.

لقد أدرك هؤلاء الكتاب، مثل الحداثيين الأوروبين، أن التناقض التقليدى بين الحقيقة الواقعة والمظهر جزء من اللعبة الأيديولوجية، ولكنهم رأوا فى الحرب الأهلية الأسبانية وفى الحرب العالمية الثانية كيف تتحول الأيديولوجية سريعًا إلى واقع. فى أدب بورخيس الروائى، يسير التساؤل اللغوى جنبًا إلى جنب مع إذابة الحدود الفاصلة بين الخيالى والواقعى. فتُعرض الحقيقة كأنها خيال، وما يبدو أنه خيالى يظهر فى بعض جوانبه على أنه تمثيل دقيق للواقع (مثال ذلك رواية بورخيس لحن **جنائزى ألمانى** *Deutsche Requiem*، 1946). كان التلاعب بالحدود الفاصلة بين الأدب والواقع محاولة لتوصيل هذا الفهم للأشياء. وفى الجزء الأخير من رواية **كابريرا إنفانت** ثلاثة نمور محزونون Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1964) يعد البطل بسرد الحقائق "الواقعية" التى يقرؤها القارئ فى قصة قادمة.

إن قلب المفاهيم المعتادة للمكان والزمان جزء من التجريب. ويمكن للزمن أن يكون انعكاسيًا، سواء كنتيجة للعبة الأدب–الواقع، التى وصفناها فيما سبق، أو لأن مفهومًا دائريًا للزمن يحل محل مفهوم خطى. تقع الهوية الفردية ضحية للعبة فى رواية بورخيس **الموت والبوصلة** *La muerte y la brùjula* (1944) حيث تظل إمكانية أن يتحول المطارد (بكسر الراء) إلى مطارد(بفتح الراء) قائمة؛ كما يحدث فى عجلة ييتس الكبرى حيث تتغير الأدوار فى مرحلة جديدة من الدورة، مما يتيح لعمر واحد اكتساب أبعاد قومية. فى رواية كاربنتييه **الخطى التائهة** *Los pasos perdidos* (1953) يمتد الحدث من اليوم الرابع لخلق العالم إلى وصف أهوال القيامة، وذلك فى سياق رحلة عبر أماكن وأزمان فى الواقع الأمريكى صيغت فى جو أسطورى.

تبتعد الرواية الأسبانية الأمريكية عن تقاليدها السابقة وعن الممارسات الراسخة للحداثة فى فهمها للواقعية السحرية وكذلك فى فهمها لشخصية العمل الفنى. تسبب دفاع الحداثة عن الاستقلال الذاتى للعمل الفنى فى فصل الفن الراقى عن الفن الشعبى. وقد كافح الكتاب الأسبان

الأمريكيون الجدد للتغلب على بعض الثنائيات الأساسية التى تميز الفن الحداثى (هارب من الواقع/منشغل به ، راقي/شعبي) وذلك إلى حد ما باستعادة معنى أساسى من معانى الحكى وهو الرابطة بين القارئ والكاتب.[١١] سعى هؤلاء الروائيين كذلك إلى التغلب على التناقضات بين المحلى والعالمى التى أعاقت الرواية الأسبانية الأمريكية وذلك بإيجاد أوجه تشابه بين الثقافات، كما حاولوا التعرف على التقاليد الأدبية الغربية فى كتاباتهم.

ينضم كتاب جنوب أمريكا العظام إلى أهم النقاد المعاصرين فى اللغة الأسبانية. ويرجع ذلك فى بعض جوانبه إلى أنهم لم يقتصروا على النقد الأدبى، إنما شرعوا فى نمط نقدى يضم مشكلات اجتماعية وقضايا علمية. فى مقالاتهم النقدية وأعمالهم الروائية يدمج هؤلاء الروائيين المهارة الفنية مع قضايا النظرية معتمين على الحدود الفاصلة بين النوعيين. إنهم من منظور النقد الأدبى ما أطلق عليه ت.س. إليوت ممارسون يسعون إلى تمهيد الطريق لفنهم. يشكل كل هذا جزءًا من أسلوب تكمن أعظم مزاياه فى إثارة تساؤلات لا تنتهى حول الذات. إنه أسلوب يسمح للقارئ بالمشاركة فى عملية الإبداع ويشجعه على الاشتراك فى عملية نقدية مركبة لعمل الأيديولوجيا.

---

(١١) انظر/ى مقدمة:
D. Villanueva and J.M Vina, *Trayectoria de la novella hispanoamericana actual* (Madrid: Espasa Calpe, 1991).

البرجماتية الأمريكية الجديدة وخلفياتها

دان لاتيمر

ترجمة: عزة مازن

سحر اليقين المبهج: سى. إس. بيرس ووليامز جيمس

قد لا تنتمى البرجماتية إلى الأصول الأمريكية وحدها. فقد كان المفكران الألمانيان ف. أ. لانج E. A. Lange وهانز فايهينجر Hans Vaihinger برجماتيين عندما اعتنقا فكرة أن تصديق شيء لم تثبته التجربة قد يكون فى صالح المرء. وشجع ج.ت. فيخنر G. T. Fechner والفيلسوف الفرنسى تشارلى رينوفييه Charles Renouvier وليام جيمس على تصديق ما وجد جيمس أنه يسهم فى سعادة الإنسان على المدى الطويل.[1] وتجد جوديث ريان فى فكر جيمس أثارًا للفكر النمساوى، أى مقولة إرنست ماخ Ernst Mach: "ما يصلح لى ليس ما هو حقيقى إنما ما أحتاجه".[2] وأيًا كان منشؤها، فقد أصبح للبرجماتية جاذبية خاصة لدى الأمريكيين، الذين استخدموا المنطق العملى بشدة، وهى نفس السمة القومية التى سيطلق عليها جون ديوى فى مقاله "السمة العملية للواقع" (1908) "حسن الإدراك" gumption أو "الحكمة العملية" horse sense التى تتشبث بأمور تفضى إلى النجاح.[3] يرى شارلز ساندرز بيرس أن البرجماتية ليست أكثر من تطبيق الحكمة القديمة "تعرفهم بما تثمره أعمالهم" مقرًا رأى جيمس بأن قيمة مفهوم من المفاهيم تكمن فى الأفعال المستقبلية الناتجة عن ذلك

---

(١) Frederick Copleston, *Modern Philosophy: Empiricism, Idealism, and Pragmatism in Britain and America* (New York: Doubleday, 1994), pp. 344-345.

(٢) Judith Ryan, "American Pragmatism, Viennese Psychology", *Raritan* 8.3 (Winter 1989), p. 53.

(٣) John J. McDermott (ed.), *The Philosophy of John Dewey*, 2 vols. in 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1973), p.212.

المفهوم.[٤] فمعنى المعتقد هو الفعل الذى يجعله هذا المعتقد ممكنًا. يبين جيمس أن الكلمة اليونانية "برجما" pragma تعنى الفعل،[٥] وهى الكلمة التى اشتقت منها كلمتا practice "ممارسة" و practical "عملي". يسود الظن بأن الأمريكيين نشطون يتطلعون نحو المستقبل فى قلق واضطراب، ومن ثم فلديهم إقبال أصيل على البرجماتية.[٦] فمعروف عنهم أنهم لا يصبرون على التمييز غير الضرورى وغير العملى بين الأشياء. ومن نعم الله عليهم أنهم متفائلون لا يجنحون نحو التأمل ومن ثم استياؤهم من الاستغراق فى التفكير أو Grubelsucht ، وهى الكلمة التى يستخدمها وليام جيمس للإشارة إلى التفكير السوداوى المرضى المفترض أنه سمة من سمات الألمان[٧]. ذلك "النبش النظرى وراء الأشياء وإطالة التفكير"، مثل "الصرخات المريضة التى تطلقها فئران تموت"، يكئب الأمريكيين ويحول طاقتهم المؤهلة لما هو أفضل، إن لم يكن لتجميع الثروات، فعلى الأقل للاندفاع النشط نحو ذلك.[٨]

ويبين بيرس فى مقاله "البرجماتية من منظور استرجاعي: صياغة أخيرة" “Pragmatism in Retrospect: A Last Formulation” (1906) أن البرجماتية بدأت بما أسمته إحدى مؤسسات بوسطن، بما لا يخلو من التحدى، "النادى الميتافيزيقي".[٩] كان النادى يجتمع أحيانًا فى مكتب بيرس وأحيانًا أخرى فى مكتب وليام جيمس. وكان أوليفر ويندل هولمز، الذى سيصبح لاحقًا رئيسًا للقضاة، عضوًا غير مستقر لبعض الوقت. لقد كان ناديًا أسسه أشخاص يريدون أن يكونوا متدينين أو متسامحين مع المتدينين. وكان العدو

(٤) Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Pierce* (New York: Dover, 1955), p.271.

(٥) John J. McDermott (ed.), *The Writings of William James, A Comprehensive Edition* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1977), p.377.

(٦) Richard Shusterman, *Pragmatists Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1992), pp. 196-197.

(٧) H. S. Thayer (ed.), *Pragmatism: The Classic Writings* (Indianapolis, Indiana: Hackett, 1982), p. 159.

(٨) William James, *The Varieties of Religious Experience* (1902) (New York and London: Collier, 1961), p. 47.

(٩) Buchler (ed.), *Philosophical Writings*, p. 269

بالنسبة لهم هو ذلك النوع من البشر الذى يعتمد على العلم التجريبى، وفيه من العناد ما يكفى لتأكيد أنه يمكن للإيمان الدينى أن يرقى إلى مستوى الحقائق. وحيث إن الدين قلما يقدم حقائق تتعلق بأمور مثل وجود الله أو أبدية الروح، فقد جنح التجريبيون، الذين كانوا يزدادون قوة فى كل مكان فى عام 1874 ، إلى التعامل مع عالمنا على أنه مجرد شيء مترنح ثقيل الخطى ومع إلهه على أنه "من الفقاريات الغازية"، كما ورد فى نكتة قاسية أطلقها هايكل Haeckel.[١٠] فمن الواضح لكل من يعرف كتاب **أنواع التجربة الدينية** (1902) *Varieties of Religious Experience* أن القوة المحركة وراء كتاب جيمس هى العزم على إنقاذ المنظور الدينى للعالم من تمجيد الفلاسفة الساخرين واحتفائهم "بالحقائق". فبسخرية متسامحة، وإن كانت لا تخفى أقصى حدود الصبر والتعاطف الإنسانى، يعدد جيمس فى هذا الكتاب كل ما يمكن تخيله من أنواع التدين، كل منها أكثر هذيانًا وسقمًا واضطرابًا مما يليه، وهى تتنوع من رطانة المتخلفين المتوحشين، إلى رؤى وهلوسات بول وقنسطنطين، والتشنجات المرضية لسكان الخيام من الإحيائيين، إلى قشعريرة الزهد القارسة عند ماركوس أورليوس، الذى يرى أن الله يعمل "بالجملة وليس بالقطاعي"، بمعنى أنه يركز على القوانين العامة ويزدرى المحن الخاصة بكائناته المتألمة هنا فى الأرض.[١١] حسبما يرى جيمس من منظوره البرجماتى، فلا حاجة لقضاء الوقت فى إثبات أن الله فى أى مفهوم دينى محدد له وجود حقيقى على المستوى التجريبى أو أنه مجرد تعبير عن شعور خاص لدى المرء بعدم الأمان. "هل الله موجود؟" سؤال لا داعى له. الله لا يعرفه أحد ولا يفهمه أحد. "إنه يُستخدم". إن هدف أى دين من الأديان هو أن يهبنا حياة أكثر ثراءً وكفايةً مما لو اعتقدنا أن العالم ما هو إلا اختلاج عشوائى للمادة. يجعلنا الإيمان بالله أكثر حبًا للحياة. لله وجود حقيقى لأن له أثاراً حقيقية. وهو يفتح لنا أفاقًا جديدة للقوة، ويكشف أمامنا عالمًا داخليًا لولاه لكان عدمًا خاويًا.

---

(١٠) William James, *Pragmatism* (1907) (New York: Dovert, 1995), p. 6

(١١) James, *Varieties*, pp.383-384, 392

فى مقاله "ترسيخ الإيمان" "The Fixation of Belief" (1877)، يتفق بيرس فى أن الشك أمر مزعج وأنه يجب توطيد الإيمان وإلا ظل اليقين المبهج بعيد المنال.[١٢] لا يطيق بيرس "المتلهّيون بالمعرفة" الذين يستمتعون بعدم يقين معربد ولا يعنيهم فى تزعزعهم المضنى إذا وجدت أسئلتهم إجابة أم لم تجد. وهو يختلف مقدمًا مع كثير من الفكر الفرنسى. ويذكرنا بأن البرجماتية الأمريكية الجديدة، بما فى ذلك الحركة ضد النظرية، بدأت تتطور كرد فعل للمستغرقين فى التفكير السوداوى Grubelei، وإن لم يطلقوا الصيحات المرضية، لأتباع نظرية مابعد هايدجر والمعجبين بموريس بلانشو Maurice Blanchot ، ممن يعتبرون اليقين المبهج ملمحًا إنسانيًا مريبًا على أفضل تقدير[١٣]. بل إن بعض أساليب الاستدلال على اليقين المبهج تدعو إلى الإحترام أكثر من غيرها حتى فى نظر بيرس. يتطلب المنهج العلمى، وهو الحل الذهبى الذى يسعى إليه بيرس، كفاحًا مستمرًا لا يحقق المسرات بيسر.[١٤] فى النهاية سوف ينكر ريتشارد رورتى أوراق اعتماد بيرس البرجماتية مرتدًا إلى القناعة بأن الفكر الإنسانى سيتوافق يومًا مع الوجود بدلاً من طوافه حرًا فوق الوجود، سابحًا فى عالم خاص بلا قرار.[١٥] يرى رورتى أن جيمس هو البرجماتى الأكثر أصالة بين الرائدين. ولكن، بتعبير بيرس، قد يعيب اليقين على طريقة وليام جيمس أسلوب الإصرار العنيد، الذى يجعلنا نعتقد فيما نعتقد فيه لأن ذلك يسعدنا، أو أسلوب استدلالى، أى الاعتقاد فى النظائر المتوازية: الاستيقاظ بعد النوم يبرهن على الحياة بعد الموت.[١٦] فى الواقع يبدو جيمس أحيانًا وكأنه فى موقف سباستيان فليت فى رواية إيفيلين وو Evelyn Waugh **العودة إلى زيارة برايدزهيد** *Brideshead Revisited*، الذى يؤمن بالمذود والثور والحمار لمجرد أنها أفكار جميلة. قد يكون التعليل الجمالى للإيمان، وما يثيره الشكل من بهجة الانسجام والعزم والاحساس بالهدف، كلها عناصر رئيسية فى إغواء البرجماتية الأمريكية. فى قراءة بيرس وجيمس يسر

١٢ Buchler (ed.), *Philosophical Writings*, p.10.

١٣ W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory, Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 21ff.

١٤ Buchler (ed.), *Philosophical Writings*, pp.21-22

١٥ Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 173.

١٦ Buchler (ed.), *Philosophical Writings*, pp. 12-20

ومتعة، وهو ما شكل تقليدًا واصله أتباعهما فى السنوات الأخيرة. وإذا لم تكن المتعة من السمات البارزة لما يطرحه ديوى بلا كلل من استنباطات، فمن المؤكد أن هناك متعة فى االانسجام الجمالى من حيث المبدأ.

حالة جون ديوى المدهشة

ديوى مفكر يحوم عقله بشغف حول صور الانسجام، سواء كان انسجامًا فزيائيًا، أو جماليًا، أو اجتماعيًا. يسوؤه اختلال التوازن– على سبيل المثال وجود صفوة وامتيازات. ولما كان التمييز بين الوسائل والغايات هو الدرع الواقى للظلم، فهو يسعى إلى تقويضه بأى ثمن.(١٧) أن ننظر إلى الجزء من حيث أنه مجرد وسيلة لا ملمحًا أساسيًا لا غناء عنه من ملامح الكل يطيح بالوحدة العضوية. عندما نعتبر الطبقة الكادحة آلات حية تتيح الرفاهية للصفوة فإننا نواصل التحيز ضد ما هو نفعى على طريقة الإغريق القدامى، الذين اعتبروا من يعملون بأيديهم مجرد أدوات يشوب سلوكهم الخنوع.(١٨) عندما تغدو طبقة مجرد أداة لرفاهية طبقة أخرى، لا يكون هناك قهر طبقى فحسب إنما أيضًا تسلسل تراتبى تُبخس فيه قيمة الجسد أمام العقل، ويتم الفصل بين الجسدى والروحى النفسى ويصبح عالم النتاج العقلى منفصلاً ومنعزلاً عن الاستعمال النفعى، وهى فكرة أقرب لنظرية كانط الجمالية التى ترى أن الجميل يسعى إلى الزينة وليس له أى استخدام عملى. بل ويرفض كانط أيضًا استخدام التعبيرات المجازية لحث الناس على العمل، معتبرًا الإطراء الخادع فى البلاغة إغواءً لايليق. يفصل كانط الجميل عن المشهى، رافضًا بذلك ربط بيرك بين مذاق نبيذ جزر الكنارى والقدرة على تذوق الجمال.(١٩)

إلا أن ديوى يرى أن فصل الأشياء الجميلة عن إمكانية استخدامها يجعل الفن معزولاً وعقيمًا. هنا تتولى المتاحف الأمر وينتزع كل ما هو جميل من سياقه الحى، فلا يعود يثرى

١٧ Mc Dermott (ed.), *Philosophy of John Dewey*, pp.302 ff

١٨ John Dewey, *Art as Experience* (1934) (New York: Perigee Books, 1980), p. 341

١٩ Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (1790), trans. J. H. Bernard (New York: Hafnet, 1951), pp. 38,46.

حياة البشر الحقيقيين. ويعمق الفن الرفيع الاختلاف الطبقى، فحضوره وهالته الخاصة تمنح الرفعة والسمو لمن يملكه. وعلى نطاق أوسع فالمتاحف القومية أماكن لتخزين ما قامت الدولة بنهبه ثم تجميعه فى حقب الإمبريالية والسيطرة العسكرية موضحة فضل دولة وتفوقها على أخرى. هنا يصبح الجمال إعلاء لدوافع قومية قبيحة، ويصير الفن "صالون تجميل للحضارة" وتمسى الأعمال الفنية غريبة لا يفهمها إلا الخاصة ويّعزل الفنان عن أى سياق مجتمعى صحى. ويقترح ديوى ربط الفن "بأنشطة الكائن الحى فى بيئته". يتفق ديوى مع زعيم قبائل الإيروكوا عند كانط،، الذى أعجب بمحال المأكولات الباريسية، ويرى أنه ليس هناك ما يمنع أن تكون وجبة فى مطعم باريسى نموذجًا دالاً على التجربة الجمالية، حسنة الشكل ومرضية لكل ذوق، بدءًا من أضواء الشموع والورود حتى نوع الصلصة. ليس هناك ما يمنع أن تبعث الحجرة المرتبة بهجة جمالية فى النفس. إذا كان معنى "الجمالي" أن تنتبه حواس الجسد جميعًا غاية الانتباه، فلابد أن ننظر كذلك أيضًا إلى الحيوان الحى، بنظراته المترقبة، انتصاب أذنيه، وكل حاسة من حواسه منتبهة يقظة. فى ليلة شتوية باردة يضرم الرجل المسن نارًا يتدفأ بها فهى أداة له، ولكنه يتأثر جماليًا بالدارما الملونة التى تثيرها النار ويشارك فيها بخياله. إنه لجهل محض أن نحجب صفة الجمال عن تجارب حياتية من ذلك النوع.[٢٠]

من أهم الخبرات الذهنية المكونة لديوى فى سنوات دراسته الجامعية شعوره المفاجئ بأن العلاقة بين الجسد الإنسانى ككل وبين أعضائه تشكل "وحدة مترابطة، تعتمد على بعضها البعض". أمدته تلك الخبرة بنموذجه الفلسفى النهائى. فوظائف الجسد البيولوجية ليست خارجة عن صوره الذهنية ولا هى خادم لها. يعمل الجانب البيولوجى مع الفكر فى مشروع مشترك. وينطبق نفس النموذج على العمل الفنى. فالألوان وسيلة الصورة من حيث أنها غاية، ولكن الألوان هى أيضًا الصورة نفسها. "النغمات وسيلة الموسيقى، لأنها تُكَوِن الموسيقى وتصنعها وتكون هى الموسيقي".[٢١] لا يمكن رؤية مواد البناء أو كلمات القصيدة منفصلة عن شكل التركيب ككل. الغاية موجودة فى كل أجزاء العمل، ولا وجود للغاية بعيدًا عن الأجزاء. ولهذه

---

٢٠ Dewy, *Art as Experience*, pp. 19, 27.
٢١ McDermott (ed.), *Philosophy of John Dewy*, pp.2, 309.

الأفكار عن الوحدة وأجزائها المترابطة مترتبات بالغة الأثر، إذ أن مراجعة مفهوم الأداتية بهذا الشكل الصارم الذى قام به ديوى لا يعنى إسقاط تمييز الروح عن الجسد فحسب بل تمييز ما هو ذهنى على ما هو عملى وذوى الياقات البيضاء على ذوى الياقات الزرقاء والفنون الرفيعة على المصنوعات اليدوية النافعة والمتاحف على الحياة اليومية والنظرية على الممارسة، أما على المستوى السياسى فإنه يعنى العودة إلى شكل من أشكال المساواة أساسية إلى حد يصعب تصوره فى الولايات المتحدة، سواء فى القرن الثامن عشر أو فى الوقت الحاضر. ومع ذلك يصر ديوى بشدة على تلك العلاقة الحميمة بين السياسة والجمال. فقيمة حضارة من الحضارات تكمن فى حياتها الجمالية. وبذلك يرجع السبب المباشر فى كل مظاهر الإفساد الجمالى فى المجتمع الأمريكى فى الوقت الحالى إلى سيطرة الأقلية من الصفوة على سوق العمل من أجل تحقيق أرباح خاصة.[٢٢]

ريتشارد رورتى وبرجماتية بناء الذات

استطاع ريتشارد رورتى، بقدرته الهائلة على التأثير، أن يعيد للبراجماتية هيمنتها على الفلسفة الأمريكية والآداب الرفيعة. كما أنه جدد الاهتمام بجون ديوى. ونقل الطبيعية البدنية الديمقراطية عند ديوى بأسلوب غير متوقع يربطه بقدر الإمكان بمارتن هايدجر.[٢٣] يرفض كل من ديوى وهايدجر الفلسفة العلمية التحليلية. كلاهما معاد للأسس الجوهرية، بمعنى أنهما لا يعتقدان فى وجود جوهر (للجمال، العدل، الحقيقة) لا تؤثر فيه الأحداث التاريخية. لا وجود فى الواقع لأى جوهر على الإطلاق. إن ديوى وهايدجر المعاديان للتقاليد الفلسفية، يرفضان ما تراكم من أشكال التحيّز. كلاهما يريد تأكيد الروابط بين الشعر والفلسفة، وكلاهما يرغب فى أن تجد الفلسفة شروطًا مشرِّفة للتسليم للشعر. كلاهما يهجر نظرية التناظر* ليروِّج "للحقيقة" بوصفها تعبيرًا ذاتيًا قويًا، واختلاقًا مبدعًا لمفردات جديدة، تُفلت من مهانة العجز عن

٢٢ Dewy, *Art as Experience*, pp.326-343.

٢٣ Rorty, *Consequences of Pragmatism*, pp. 37 ff.

* "من أبحاث نظرية المعرفة، ويراد بها أن صدق القضية يقوم على أنها تعبّر عن الواقع وأنها صورة منه". مرادوهبه، **المعجم الفلسفى**، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٢٧.

التعبير الفورى ، وهى بالتأكيد الفكرة الأكثر تمثيلاً عند رورتى، وهى على الأخص الفكرة التى جذبته نحو هايدجر.[٢٤] يرفض هايدجر العقلانية المضلّلة التى تسعى نحو النفاذ إلى حقيقة تسقط التاريخ. إنه يرغب فى رؤية التراث الفلسفى كسلسلة من الإنجازات الشعرية. يعجبه أولئك الذين ذكروا حقائق تتجاوز منطق العقل المجرد، فالشعراء هم المفكرون الحقيقيون. إنهم صواعق غير عقلانية يصعب استيعابها تومض فجأة وتعصف مطيحة باللغة التقليدية الموروثة باستخدام استعارات رائعة فى جدتها. ويعتقد ديوى أيضًا أن الخيال "أداة الخير الرئيسية" وأن "الفن أكثر أخلاقية من الأخلاقيات".[٢٥] ولكن ديوى برجماتى سياسى وليس شعريًا، يلح فى إصرار على نوع من "الأمل الاجتماعي" الذى يهجره هايدجر فى اشمئزاز ويجده رورتى ساذجًا.[٢٦]

يزعم رورتى أنه أكثر انحيازًا إلى ديوى من هايدجر، إلا أن ميله الخاص نحو "الشاعر القوي" أقرب فى الحقيقة إلى هايدجر.[٢٧] يقدر رورتى التآلف-الجمعى الديمقراطى عند ديوى. وهو يكره القسوة ويؤيد التضامن الإنسانى. ولكنه فى أعماق نفسه يعجب أيما إعجاب بالجانب التفكيكى عند هايدجر، ذلك الجانب الذى يحتفى بالشاعر–النبى غريب الأطوار وهو يصعد الطريق الجبلى بعيدًا عن كليشيهات اللغو الفارغ جميعًا، يصعد بعيدًا عن جنون التكنولوجيا الحديثة إلى خلوة خالصة، يجمع فطر الغابة السوداء ويصغى إلى رنين الصمت، وأخيرًا يعود ليظهر من جديد بعينين وامضتين وشعر متطاير ليأتى باستعارات جديدة كالصواعق من إبداعه وحده. حتى المُثل السياسية الطوبوية نشأت فى الأصل عن عبقرية متحمسة.[٢٨] إذا نلنا يومًا ما نرغب، أو ما يريده رورتى، سيكون الشاعر القوى هو مانحه. "وتبقى هبة الشعراء"، على حد قول هولدلرين.

---

٢٤ Richard Rorty, *Essays on Heidegger and Others* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 15-17.

٢٥ Dewy, *Art as Experience*, p.348.

٢٦ Richard Rorty, *Achieving our Country* (Cambridge, Mass, and London: Harvard University Press, 1998), p. 104.

٢٧ Susterman, *Pragmatist Aesthetics*, pp. 246 ff.! S

٢٨ Rorty, *Achieving Our Country*, p. 140.

ويفرق رورتى بين الفلاسفة المنهجيين والفلاسفة المعلمين. يظن أفراد الفئة الأولى أنهم يقدمون الحقائق عن العالم كما هى. فخطابهم "مرآة" للواقع. إنهم يحتفون بالوقائع. أما الفئة الثانية فيصر أفرادها على الاستعاضة عن المعرفة بصياغة الذات Bildung فهى الهدف الأسمى للتفكير. ليس هدف تعليم الذات الحصول على الحقائق مباشرة، إنما هدفها العثور على "أسلوب جديد أكثر إمتاعًا للتعبير عن أنفسنا". وهو نشاط "شاعري" بمعنى أنه يعتمد فى نموه وإزدهاره على غير العادى ولا المألوف.(٢٩) إنه يحملنا "خارج ذواتنا القديمة بقوة الغرابة"، ويساعدنا "أن نصبح كائنات جديدة". أما الأمر الذى يثير أقصى درجات الفزع أن نكون سلبيين نلقى هنا وهناك "عملات مسكوكة بالفعل" ونقبل وصف الآخرين لنا.(٣٠) هدف الذات أن تخلق نفسها بفعل قوتها الذاتية المحضة. فببناء عقولنا نخلق الجزء الأوحد ذا الأهمية من أنفسنا، ذلك الجزء الذى يميزنا عن الأخرين جميعًا.

لا يسعنا حقيقة القول بأن تلك الذوات جديدة التكوين بخروجها الخاص عن المألوف والذى تجد فيه خلاصًا لها أية أولوية أنطولوجية متميزة على الذوات التى صنعتها خطوات متثاقلة فى سير عسير(٣١). "فالقصيدة" التى تعبر عن ذات المنحرف أو المجنون يمكن أن تكون ثرية التركيب مثل قصيدة لنا. ما من رؤية للأشياء تحلق عاليا كتلك التى يتحتم على الجميع الركوع أمامها. دون أسس، يصبح أقصى ما فى وسعنا هو أن يتسامح كل منا مع القصيدة العظيمة التى ينتجها الآخر، محافظين بطريقة أو بأخرى على استمرار الحوار بين ذوات خارجة عن القياس بينما هى تتصارع جميعًا على الإفلات من تأثير كل ذات أخرى. فمعنى الديمقراطية الحرة فى الواقع أن يكون لكل شخص الحق فى أن يتابع تحقيق ذاته طالما أن ذلك لا يؤذى شخصًا آخر أو يهينه. فلنأمل أن يتقدم المجتمع الديمقراطى دون أن يعتمد على أساس آخر، وأنه، رغم المنافسة من أجل بناء الذات، يرغب الناس فى "التكاتف معًا... ضد الظلام"، على حد قول رورتى المؤثر فى عبارة شهيرة له.(٣٢) ومع ذلك فبعد أن قضينا

---

٢٩ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), pp. 360, 367.

٣٠ Rorty, *Contingency*, p. 29.

٣١ Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, pp. 365-366.

٣٢ Rorty, *Contingency*, pp. 38, 189 ff; *Consequences*, p.166.

وقتًا طويلاً نميّز أنفسنا عن الأخرين ونزدرى التماثل، يبدو أنه من غير المحتمل أن يكون دافعنا الأول أن نلقى بأنفسنا فى أحضان الآخرين، ونغامر بحياتنا من أجلهم ونضحى بأنفسنا من أجل مصالحهم، ولا هم يسعدهم استقبالنا فى السفينة الديمقراطية الحرة من أجل حواراتنا التى تهدم المسلمات. وفوق ذلك تبدو السفينة الديمقراطية الحرة صغيرة إذا نظر إليها المرء عن قرب. يرى رورتى أن الولايات المتحدة مثل "النادى الخاص" حيث يخلد المرء إلى الراحة بعد يوم طويل قضاه فى سوق كبيرة، يتعامل مع أناس "مختلفين أيما اختلاف".[٣٣] إذا بدونا نحن أيضًا غريبين عنهم فذلك لأننا نرغب فى ذلك. رغم تأكيدات رورتى، يبدو من الأرجح أننا، وقد فضلنا ما هو نفسى خاص على ما هو جمعى، سنجد أنفسنا وحيدين فى الظلام عندما يحل الظلام.

تأكيد الذات والمجتمع: درس ستانلى فيش

إن ما يجمع ريتشارد رورتى بستانلى فيش ويشكّل أساس العلاقة بينهما هو القناعة بأن لا أساس هناك، بل اختيار للعبة لغوية فحسب. ويعتقد البرجماتيون، مع وليام جيمس، فيما هو مربح أو ما يحقق تصديقه منفعة. وحسبما يقول فيش، تكمن كينونتنا فى السطح، "ولكنها تسلك الطريق كله هابطة".[٣٤] وفى هدوء مطمئن يطلق توماس بافل على هذا الاتجاه البرجماتى "الوعى الحاد بما هو محتمل" "a conscience aigue de la contingence"[٣٥] وهو اتجاه يغرى رورتى برقة حميمة، ولكنه يدفع بفيش نحو العدوانية والرغبة فى القتال، كما يمنحه ثقة متعاظمة فى النفس. فإحساس المرء القاطع بما يمكن أن يحدث له لا يجرد أعداءه من أسلحتهم. هناك خطر فى الليبرالية الخجول[٣٦]. ولابد أن يستعد المرء لأولئك الذين

---

٣٣ Richard Rorty, *Objectivity, Relativism, and Truth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 209-210.

٣٤ Stanley Fish, *Professional Correctness, Literary Studies and Political Change* (Oxford: Oxford University Press, 1995), p.75.

٣٥ Thomas Pavel, "Lettre d'Amerique: la liberté de parole en question", *Commentaire* 69 (Printemps 1995), p. 170.

٣٦ Stanley Fish, *There's No Such Thing As Free Speech and It's a Good Thing, Too* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1994), p. 296.

يملؤهم يقين حاد. فالتهديد الذى يأتى من هذا الاتجاه هو فى الواقع السبب فى أن فى عبارة "التعددية الثقافية القوية" مفارقة لفظية. ففى تعددية البوتيكات نهاية الخط الليبرالى. وحبنا للحمّص* لن يجعل منا أنصارًا لحماس. لا يتبنى أحد رأيًا يتضمن فناءه. يلح فيش على القول بأن المرء ينتمى دائمًا لثقافة واحدة.(٣٧)

يميز رورتى بين الفلسفة التحليلية والتعليمية، مفضلاً الأخيرة على الأولى. ويحدد فيشر الاختيار فى البحث الأدبى بين نموذج البرهان العملى ونموذج الاقناع العقلى مفضلاً الأخير على الأول.(٣٨) إذا تبنيت النموذج الأول ترى نفسك خادما متواضعًا لقضية أكبر منك. تصل قيمة عملك إلى مستوى الإيفاء بنموذج أصلى هو بمثابة أيقونة تظل دائمًا مختلفة عما يقال عنها. فأنت تضيف حقائق إلى كومة كبيرة من أبحاث سابقة، وبذلك تسهم فى جعل الإنسانية أعلى قامة وتقترب بها أكثر من الحقيقة المطلقة. والحقيقة المطلقة عند فيش، كما هى عند رورتى، تصور يصلح لصناديق القمامة تمامًا مثل التواضع. فمستهلك الشعر له أولوية على أى مادة موضوعية يتم استهلاكها. يصبح فعل التلقى ذاته هو الموضوع وما يفهمه المتلقى هو إدراك هوية الموضوع. وما يراه المتلقى ينسب خطأ وبأثر رجعى إلى الموضوع. أما ماهو الموضوع المنفصل عن هويته، فلا يعرفه فيش ولا يعرفه سواه. إذا لم يكن البرهان العملى مفلسًا، فلماذا إذن لم تتكشف الحقيقة المطلقة عن أى من سونتات شكسبير، والتى تتكون كل منها من أربعة عشر سطرًا، بعد أربعمائة عام؟(٣٩)

يعجب ستيفن ناب ووالتر بن مايكلز بذلك الجزء من برجماتية فيش الذى يزعم بوجود ممارسة فقط، فالمرء يفعل ما يفعله ويعتقد ما يعتقده، دون حاجة بحال من الأحوال أن يصل إلى موقع خارج الممارسة حيث تستقر المبادئ الخالصة. وعلى كلٍ، يقول فيش: "لا توجد

* أكلة شعبية فى بلاد الشام عمومًا، وفلسطين تحديدا. [المترجمة].

٣٧ Stanly Fish, "Boutique Multicuturalism, or Why Liberals are Incapable of thinking about Hate Speech", *Critical Inquiry* 23 (Winter 1997), p. 384.

٣٨ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), pp. 356-371.

٣٩ المرجع السابق، ص ٣٦٧.

مثل هذه المبادئ".[٤٠] يتفق ناب ومايكلز أن الحقيقة هى نفسها ما يتصادف أن يعتقده المرء فى ذات اللحظة، المعرفة مجد episteme is doxa ، بتعبير أفلاطون. المعرفة معتقد صادق. ومع ذلك فهما يظنان نفسيهما أكثر برجماتية من فيش، وذلك لأن فيش يعترف بإحتمال أن يبدو معتقده الحالى أفضل من معتقده السابق، والانتقال من معتقد إلى آخر قد يكون خادعًا، وهى فكرة تظهره فى عالم من المبادئ التى ينكرها. وفوق ذلك يضع فيش فعل التأويل فى القارئ. أما ناب ومايكلز فيريان أن "ما يعنيه نص من النصوص هو فقط ما قصد مؤلفه أن يعنيه".[٤١] فليس هناك معان غير مقصودة. ومن ثم فتعبير مثل "نفذ البنزين من سيارتي" لا يمكن أن يعنى "لا حت سيارتى البولمان من سحابة أرجون" طالما أن المتحدث يعيش على الأرض ويمتلك سيارة فورد. يرى ريتشارد شوسترمان أن عدم رضا ناب ومايكلز عن تعدد المعانى polysemy (المعنى غير المحكوم) هو موقف أقرب إلى التجريبية القديمة منه إلى البرجماتية الحقيقية التى تتوافق مع التعددية.[٤٢] وفضلاً عن ذلك، تتوجه البرجماتية نحو المستقبل ولا تَثبت على ظواهر سابقة، كما فى حالة قصد المؤلف من قوله.

ينحو فيش نحو الذاتية أكثر من انتمائه إلى التجريبية.[٤٣] وهو يزعم أن جماعة من المفسرين كونت الأنا الشخصية وقيدت الإرادة، وإن عَرفنا هذه الجماعة باتفاقها مع هذه الأنا،[٤٤] وما من سبب أن نفعل ما نفعله سوى اهتمامات ذاتية متحيزة.[٤٥] ما يهم فى النهاية هو تأكيد الذات، أى أن ينجح المرء فى أن يميز أراءه فى الثقافة الأدبية عن أراء أى شخص آخر، منحيًا أراء سابقة، حتى أراءه السابقة هو نفسه، وفارضًا أراء جديدة على كل من عداه.[٤٦] ويضطر المرء إلى المنافسة والاقناع والسيطرة. تكمن عظمة نموذج الاقناع فى أنه

---

٤٠ Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally, Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Durham: Duke University Press, 1989), pp. 13-14.

٤١ Steven Knapp and Walter Benn Michaels, "Against Theory", *Critical Inquiry* 8 (1982), pp.723-742; rpt. In Mitchell (ed), *Against Theory*, pp. 11-30 (pp. 13-26).

٤٢ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, pp. 96,99

٤٣ Fish, *Is There a Text*, p. 360; *Professional Correctness*, pp. 110-111.

٤٤ Fish, *Is There a Text*, pp. 173, 369; *Doing*, p. 244.

٤٥ Fish, *Doing*, pp. 343 ff.; *Professional Correctness*, pp. 112-113.

٤٦ Fish, *Is There a Text*, p. 367

يتيح لنا سيطرة كاملة إذا أحسنا استخدامه. وتكمن قتامة نموذج البرهان العملى فى أنه لا يقبل التكيف مع القهر البلاغى الفج. وتشجع المؤسسات التى نعمل من أجلها نموذج الإقناع العقلى حيث إن أكبر عائد للمهنة يحصل عليه من يسلكون طريق فيش وإذا نظرنا إلى نجم فيش الصاعد حاليًا فى مهنته يصعب علينا إنكار رأيه.(٤٧) فلا أحد يملك ما يملكه فيش من مهارة ولا الحق فى أن يقوم بما يقوم به فيش.(٤٨) يبقى مستوى الفوضى والتشوش منخفضًا لأن "الجماعة المفسرة" لا تصغى لمن هب ودب. إنها تنصت لأعضائها، أولئك الذين سمحت لهم بالدخول فيها. إنهم يعرفون من هم. يتمتعون بتضامن مؤسسى. إنهم يسيطرون على انتشار المنتج التأويلى. و تفوق بعض الأصوات غيرها أهمية. ونبذ [ناقد مهم مثل] نورثورب فراى لمفهوم النموذج الأصلى the archetype أكثر أهمية بما لا يقاس من أن يقوم بالشيء نفسه نكرة ينتمى لكلية صغيرة محدودة الأهمية.(٤٩)

ريتشارد شوسترمان والعودة إلى ديوى

يعتبر ريتشارد شوسترمان "الجماعة المفسرة" عند فيش جماعة نخبوية مغلقة.(٥٠) وهو أيضًا يختلف مع تعريف رورتى للطبيعة الإنسانية إذ يرى أنها لغوية خالصة، مستشفًا فى رورتى نفورًا بيوريتانيًا بسبب "الأحاسيس الخام" عند ديوى، واهتمامه الشغوف بالجسد. يقر شوسترمان بمركزية اللغة فى التأمل عالى المستوى ولكنه يرغب فى تحديد مناطق من التجربة الإنسانية إلى جانب الألم تفلت من الصياغة اللغوية. فهناك فهم جسدى يسبق التدقيق اللغوى. فما الوعى الواقعى إلا جزءًا صغيرًا من التجربة الإنسانية، على حد قول ديوى. هناك أيضًا عالم كامل من الخبرات غير التأملية. يطلق شوسترمان على هذا العالم "الفهم البدني". عندما نستمع إلى الموسيقى يستمع الجسد إليها أيضًا. فاستجابة الجسد العضوية للحركة السريعة تختلف تمامًا عن استجابته للحركة البطيئة. وينطبق الشيء نفسه على

---

٤٧ Adam Begley, "Souped-up Scholar", *The New York Times Magazine* (3 May 1992), p. 50.

٤٨ Fish, *Doing*, p. 175.

٤٩ Fish, *Doing*, p. 167.

٥٠ Shustermann, *Pragmatist Aesthetics*. p. 116.

موسيقى الآلات ذات المفاتيح وموسيقى الآلات الوترية. وقد قال بيرس أيضًا أن الإصغاء إلى الموسيقى ليس تفكيرًا.

ويذهب شوسترمان إلى أبعد من ذلك: هناك أناس يفكرون بلا كلمات، "يقطنون أحياءً من المدينة، يسودها جهل يستعصى على العلاج وتسكنها أجساد داكنة، نتجنبها نحن الفلاسفة ونتجاهلها".[٥١] من الصلف أن نقول مع ستانلى فيش أن التأويل عالى المستوى هو اللعبة الوحيدة المتاحة، وأن المتعة غير التعبيرية التى يمنحها الفن لمستهلكين بسطاء أو غير محترفين تقل قيمة عن جرائم الأقوياء. فثرثرة ودية عند مبرد المياه هى أيضًا عمل من أعمال النقد الأدبى. لا يسعنا أن نطرح جانبًا تجارب أحياء الأجساد الداكنة على أنها غير إنسانية لأنها خارج شبكة اللغة التعبيرية. حسبما يرى ويتجنشتين، هناك "أشياء لا يمكن التعبير عنها بالكلمات"، ويصر نيتشة على أن الجسد يحدد النفس، وهنا يتفق ديوى، الذى بذل جهدًا كبيرًا فى كتابه **التجربة والطبيعة** *Experience and Nature* لدعم نظريات "أسلوب ألكسندر"، التى وُضعت لتعزيز استمرار العقل والجسد.[٥٢]

ومن مزايا برجماتية شوسترمان أنها تقدم رؤية للثقافة الرائجة تختلف كثيرًا عن تعالى كل من ماركسية تيودور أدورنو والجناح اليمينى من أتباع [عالم اللغويات] دى سوسير من أمثال ألن بلوم، فمع أنهم لا يتفقون فى شيء آخر إلا أنهم يدينون الفن الشعبى على أنه نفاية منفرة. أما السير على نهج ديوى فيتضمن حسًا شاملاً متسامحا بالتجربة الجمالية. أن نوسع مداركنا الجمالية لتشمل مؤلفات موسيقى الروك والراب يجعلنا ننفتح للتواصل ليس فقط مع الطبقات المحرومة اجتماعيًا ولكن أيضًا مع بدائل للوضع السياسى السائد. يأمل شوسترمان أن تؤدى النزعة المعادية للفكر بين السكان الأصليين فى أمريكا إلى اقتراب بدون معوقات من التجليات الجسدية للحياة ومن الفنون المرتبطة بالجسم الإنسانى وبالعمل، مثل فنون الرقص، والغناء والغزل على النول، وهى فنون كان ينظر إليها بازدراء كأنها نتاج متدنى لآلات متحركة. يبين شوسترمان أن أصل موسيقى الروك يرجع إلى "جماليات أفريقية

---

٥١ المرجع السابق، ص ١٢٨. .

٥٢ Richard Shusterman, *Practising Philosophy, Pragmatism and Philosophical Life* (New York: Routledge, 1997), p. 167.

لمشاركة جماعية حيوية مفعمة بالعاطفة ولم يكن نشاطًا معزولاً وخاليًا من المشاعر".[٥٣]. فى ثورة من الغضب يقرر ألن بلوم أن الروك ضربًا من النشاز alogon. ويبين أدورنو أنها موسيقى "تشى بردة"، فهى تجربة تتجنب المخ للتحول إلى طريق حسى مباشر. وتتضمن موسيقى الروك البسيطة الصاخبة "العرق"، ويتضمن الاسم روك أند رول، مثل الجاز، ممارسة الحب. يخطئ بيير بورديو فى قوله إن الفن الشعبى "يبعث على الدعة والكسل" ويخلو من الجهد النشط، أى أنه مشاركة سلبية وغائبة".[٥٤] إن احتقار المرء للعرق، وممارسة الجنس والجسد الذى يدور راقصًا فى حيوية، يجعل من الإنسان ديكارتيًا متعاليًا ونخبويًا وبيوريتانيًا، ويدفعه إلى إنكار تجارب الحياة التى تخص جزء من أجزاء المجتمع، ورفض كل الحقائق الأساسية التى تعبر عنها أغانى "البلوز" الحزينة، والحب المحبط، والقهر الاقتصادى والصراعات العائلية والمخدرات والعنف. وهذا يعنى أننا نميز فقط التجارب "الجديدة" والمقصورة على الخاصة لنهرب من تجارب عامة الناس ومن فهم هذه التجارب.[٥٥]

لم يفسر شوسترمان سبب تفضيله ستيتساسونيك على أولا بيل كامبل ريد، التى تنتمى إلى الطبقة العاملة ولا يشوب انتماءها أية شائبة. وهو يرى أن موسيقى الراب وحدها هى الفن البرجماتى بامتياز وتتمحور تجربته حول "جمالية الجسد".[٥٦] تحيى موسيقى الراب احترام ديوى للجسد دون الذهاب إلى حد إنكار الدور القيادى للرأس، كما هو الحال عند جورج باتاى. فالفن وفقًا لموسيقى الراب ليس غاية فى ذاته أو أيقونة مقدسة فى متحف، ولكنه آداة، وسيلة للنهوض بالحياة. أخيرًا يمكن التجاوز عن التفرقة الممجوجة بين الوسيلة والغاية فى ظل هذا الشكل الديمقراطى الذى يضفى على كل منهما قيمة جديدة. ويساعد هذا الفهم للفن على نشر "موقف جديد من ظروف الحياة اليومية وضروراتها"، كما يقول ديوى. ويشكل هذا النوع من الفن حاجة ملحة وطبيعية، فلا تقل حاجتنا للإشباع الجمالى عن حاجتنا للطعام. إذ يمكن للفن أن يدعم الحياة دون أن يسقط فى شطط معاداة الفكر. ففن الراب فى

٥٣ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, p. 184.

٥٤ Pierre Bourdieu, *Distinction, a Social Critique of the Judgement of Taste*, trans, Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1984., p. 386.

٥٥ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, p. 187.

٥٦ المرجع السابق، ص ١٧٧.

أفضل حالاته يجمع ما بين الجمالى (الحسي) والمعرفى بشكل غير نخبوى، براجماتى ومابعد حداثى معًا. ويصر ديوى على أن تصنيف الفن على أساس فنون رفيعة وأخرى أدنى ليس سوى ضرب من الحماقة.(٥٧) ومن ثم يقبع فلاسفة الراب "فى الأسفل مع ديوي"، معلمهم ومرشدهم الأبيض العظيم، سواء عرفوا ذلك أو لم يعرفوا.

إذا تغاضينا عما أبداه ديوى من ملاحظات أفلاطونية جديدة عارضة حول الفن الشعبى الذى وصفه بأنه "رخيص وسوقي"، وحول الموسيقى التى رأى أنها "عضوية" تفضى إلى النشوة الجنسية، يمكننا أن نسلم لشوسترمان بصحة رأيه، خاصة إذا كان دور الراب هو الدور الذى يفترض ديوى أن يؤديه الفن، وهو أن يجعل الحضارة أكثر مدنية، ويخترق الحواجز التى تفرق بين البشر ويقدم محورًا دينيًا طقسيًا لاحتفال مشترك، ويعيد صياغة الجماعة ذاتها فى توجه نحو مزيد من النظام والوحدة.(٥٨) ولكن حتى شوسترمان يعترف بأن فن الراب، بما يحمله من مواجهة صريحة بين "أنتم" و "نحن"، ليس له دائمًا هذا التأثير التوحيدى. وهو يدعو أولئك الذين يشعرون بمواجهة الآخرين أن ينضموا إلى "النحن" العليا فى مجتمع الراب. أن نرفض ذلك يعنى أن نستمر فى الجدل العرقى السائد فى مجتمعنا الحالى وننكر الوحدة التى بلا حدود التى حلم بها ديوى فى أيديولوجيته الجمالية.(٥٩) ولكن قد يتساءل المرء: لماذا يصر برنامج برجماتية تعددية أن يرقص الجميع الرقصة نفسها؟(٦٠) يبدو أن الحوافز الجمالية من أجل وحدة اجتماعية لم تكن دائمًا منزهة عن الهوى.

---

٥٧ Dewy, *Art as Experience*, pp. 139, 227.

٥٨ المرجع السابق، ص ٦، ٢٤٢، ٢٣٨، ٢٧١، ٨١.

٥٩ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, p. 201.

٦٠ Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzei Warminski (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996), pp. 154-155.

انظر/ى أيضًا:

Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 263ff.

الأخلاق والنقد الأدبى

جيفرى جالت هارفام

ترجمة: **عزة مازن**

يرتبط الأدب بمفهوم الأخلاق أكثر مما يرتبط بأى مفهوم آخر، وهو ارتباط يتسم بالحيوية والتعقد والالتباس. وبينما ساد الشعور لفترة طويلة بأن النقد فى بعض جوانبه يمثل مشروعًا أخلاقيًا، بقيت أصول الالتزام الأخلاقى وطبيعته، فى مجال النقد، يشوبها الالتباس إلى حد كبير. ومن ناحية، يعكس هذا الالتباس التباسًا موازيًا فى العلاقة بين الأدب والأخلاق؛ وهو من ناحية أخرى يشكل سمة من سمات الممارسة النقدية والعمل البحثى فى أى مجال من المجالات؛ وهذا من ناحية ثالثة نابع من الخطاب المرتبط بعلم الأخلاق.

وبينما يتشعب التفكير الأخلاقى فى روافد واتجاهات متعددة، تشمل تلك التى يقوم عليها تفكير كل من أرسطو وأوغسطين وكانط وهيجل وماركس ونيتشه وفرويد وجون رولز وميشيل فوكو وجاك لاكان وجاك دريدا وغيرهم، إلا أنه قلما ينطبق عليها كلها نفس التقييم. فالأخلاق أسلوب لوضع الأشياء يتصل فيه مفهوم أو مصطلح معين بمفهوم أو مصطلح آخر بطريقة يمارس فيها كل منهما سطوته على الآخر. فى الخطاب الأخلاقى قد توضع "الميول" فى مواجهة "الواجب" و"المصلحة الشخصية فى مواجهة الإيثار" و"القانون" فى مواجهة "العادة" و"المصالح طويلة الأجل" فى مواجهة "الرغبات قصيرة المدي" و"الحقائق" مقابل "القيم"؛ تصبح هذه المواجهات أخلاقية عندما ينظر إلى طرفى التناقض فى علاقة كل منهما بالآخر ويتم فيها تعريف المصطلحين فى مقاومة كل للآخر.

لا يمكن حسم الجدل الناتج عن هذه العلاقة إلا بفرض صفة "الإلزام" : فالمرء، على سبيل المثال، ملزم بالتصرف بدافع الاحترام للقانون، لا سعيًا وراء المتع الوقتية، فالتمسك بالقانون، مهما كانت الأسباب، له قيمة أعلى من السعى وراء الملذات. ولا تحمل صفة الإلزام ، وهى الكلمة المحورية فى الأخلاق، أمرًا من ذلك النوع الذى لا يترك مساحة للقرار

الفردى، أو مجرد نصيحة بالاتباع: إنه أمر ملزم ، نوع من أشكال الحث يفيد بأن القضية لم تخضع لقرار سابق، فللمرء الحرية فى عدم الاتباع. وبذلك تكشف طبيعة استجابة المرء إلى أمر أخلاقى عن الكثير من جوانب شخصيته مما لا تعرب عنه مدى استجابته لقوانين مثل تلك التى تمنع النوم تحت الكبارى أو صف السيارات فى الأماكن الممنوعة أو تجاوز سرعة الضوء.

منذ التأملات الفكرية الممتدة فى اللغة الإنجليزية حول الطبيعة والأدب، فى مناخ عصر النهضة حديث العهد بالدنيوية، تحددت شخصية الأدب فى مفاهيم تعبر عن تلك المتناقضات، وذلك فى سجال حول الأدوار المشتركة فى الأعمال الأدبية لتعبيرات مثل المتعة والتعليم، الإبداع والمحاكاة، الخيال والواقع، المثالية والحقيقة، وأيضًا الشكل والمضمون. وطالما تضمنت العلاقة بين هذه المصطلحات العامة غير الدقيقة عنصر المنافسة والمقاومة، بزعم سيطرة مصطلح على مجال مصطلح آخر، تبقى قضية أخلاقيَة الأدب على السطح لا تبعد عنه أبدًا، حتى فى تلك المناقشات السجالية التى لا تبدو فيها متصدِّرة بشكل واضح.

وهكذا مثلاً لو دافع ناقد عن واقعية شكسبير، فإنه يجد نفسه فى مواجهة رأى آخر، ضمنيًا، يؤكد على عنصر الخيال والإبداع الشعرى المحض فى أعمال شكسبير؛ وقد تأخذ المناقشة شكلاً شبه أخلاقى فى حالة الناقد الذى يؤكد تأكيدًا مطلقًا أنه يلزم قراءة أعمال شكسبير، بل ربما الأدب بوجه عام، فى إطار من المفاهيم الواقعية. وفى الحقيقة فإنه غالبًا ما تثار قضية الأخلاق فى ذلك الشكل غير المباشر، حيث تكون جزءًا من بنية السجال دون أن تُطرح بوضوح فى مفرداته.

قلما تصل القضايا المثارة بهذا الشكل إلى قرارات نهائية حاسمة، وتظل المكانة الأخلاقية للأدب بلا حسم. وتعزز بعض التقاليد النقدية الراسخة منذ زمن طويل القيمة الأخلاقية للأدب كوسيلة أسمى للتعليم الأخلاقى، ومصدر خصب للقدوة والسلوك، وهى وسيلة لا غنى عنها لمعرفة الذات. ويرى كثيرون أن الأدب يهذِّب المشاعر ويحارب الانطواء النفسى الأنانى ويشكِّل الاختيارات، ويساعد على صياغة الأهداف، ويرشد الناس إلى كيفية فهم المواقف المختلفة، كما يشجع الوعى الذاتى الفردى والجماعى، ويكشف عن نتائج الأفعال

المختلفة، وهو بذلك يساعد الناس على الارتقاء بأنفسهم. ذلك على حين تؤكد تقاليد أخرى مساوية فى القدم تجاوز الأدب لحيِّز الأخلاق ولامبالاته بالقانون وبما هو معتاد وبالقيم بوجه عام؛ وكذلك إسرافه فى التجاوز واستغراقه فى الوهم والخيال وسماته الشكلية (بمعنى حياده الأخلاقي) وتفضيله للجمال على الحقيقة، وطريقته فى الإمتاع حتى لوكان يصف شرًا، وإقراره بما أطلق عليه وليام بليك "حزب الشيطان". ويصعب القول بأن النقد بصفته خطابًا مؤسسيًا لم يحسم أمره فى هذا الشأن، لأن الأرجح أنه يلتزم بالموقفين معًا أو، بشكل أدق، يلتزم بذلك الموقف الملتبس فى العلاقة بين الأدب والأخلاق.

يظهر هذا الالتزام المزدوج جليًا منذ وقت مبكر، إذ يرجع إلى كتاب سير فيليب سيدنى **دفاع عن الشعر** *An Apology for Poetry* (1595) حيث يدافع المؤلف عن الشعر من منطلقات هوراسية جديدة [نسبة إلى الشاعر والناقد الرومانى القديم هوراس] فيرى فيه خطابًا يمتع ويعلم. وقد تخلص قراءة جزئية لبعض الفقرات المختارة من الكتاب إلى أن قيمة الأدب عند سيدنى تكمن فى قدرته على غرس الفضيلة بمقاومة "العقل المستقيم" للإرادة غير السوية".[١] ولكن بينما يصف منهج الشعر فى حث الناس نحو الفضيلة، يقع سيدنى فى خطاب الإرادة غير السوية، بل يقع أيضًا فى بلاغة الإغواء. يقول سيدنى عن الشاعر: "حيث أنه لا يبين الطريق فحسب، إنما يكشف عما فيه من بشائر حلوة تغرى المرء بالدخول إليه... فهو يأتى إليك بكلمات أعدت فى تناسق بهيج سواء صحبتها المهارة الموسيقية الساحرة أو مهّدت لها الطريق".[٢] وفى صراحة مفرطة يخلص سيدنى إلى أن الشاعر "يهدف إلى كسب العقل نحو الفضيلة بالشرور". يغرى الشعر الناس بالخير، وهو فى ذلك ينشغل عن قصد بمغامرة محفوفة بالمخاطر.

تتجلى طبيعة هذه المغامرة فى فقرة شهيرة يقول فيها سيدنى إن الشاعر "لا يؤكد شيئًا". وحيث أنه لا يجزم للقارئ بأن ما يقوله تمثيل صادق للواقع فالشاعر لا يكذب أبدًا. ويبدو أن الشاعر لا يزال غير مستحق لأوراق اعتماده الأخلاقية طالما أنها تعتمد على التفافه

---

[١] Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd (Manchester: Manchester University Press, 1973), p. 101.

[٢] المرجع نفسه ص ١١٣.

حول مشكلة المصداقية كلها بدلاً من قول الحقيقة ببساطة. إن اعجاب سيدنى بحيلة الشاعر، رغم ملاحظة افتقارها إلى الصراحة، يقدم إرهاصًا مبكرًا بالتباس علاقة الأخلاق بالأدب فى تاريخ النقد.

وفى إشارة تتردد أصداؤها عبر تاريخ النقد الأدبى يكاد سيدنى يجزم بأن الأدب يمثل قوة أسمى _ أغنى وأقوى وأسخى _ من الأخلاق ذاتها. بينما يُعلم الفلاسفة الناس الخير ويحضهم الوعاظ عليه، فإن الشعر، كما يرى سيدنى، يمثل انشغالاً أكبر باكتمال الوجود وتعقيداته، بما فى ذلك مناحى الحياة التى لا يمكن إدراجها تحت حكم العادة والقانون الأخلاقى _ فالشعر فى قول سيدنى "قوة مقدسة شديدة الإلهام تفوق عقل الإنسان". ويمثل النقد هذا الإلهام وكأنه أداة فى خدمته، يقوم بدور الوسيط بين العالم وذلك العمل الشيطانى المتجاوز للأخلاق، فيقف النقد فى الوسط حيث يزداد وضعه تعقيدًا بولائه المزدوج.

فى القرن الثامن عشر، عندما بدأ النقاد الإنجليز يتأملون فعل النقد ذاته لا الأدب، أنصبّ اهتمامهم على التكوين الفكرى وأهميته فى التعرّف على السمات المميِّزة للأدب، فساد الاعتقاد بأن شرط الحكم الصائب هو الحياد الصارم، المنزّه عما يشتت الذهن من اهتمامات ورغبات وميول حماسية. فى قصيدته المعنونة "مقال حول النقد" "An Essay on Criticism " يقول بوب ناصحًا "تجنبوا الشطط":

... تجنّبوا خطأ أولئك الذين يقطِّرون فى الرضا أو يسرفون فيه.

ويسخرون من كل أمر تافه ويغضبون:

وهو ما ينم عن كبر أو قلة عقل...

فوحدهم الحمقى يعجبون أما العقلاء فيوافقون.(٣)

---

(٣) Alexander Pope, Essay on Criticism, in William K. Wimsatt (ed.), *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose* (New York: Rinehart, 1955), II. 384-391,p. 74.

فى مقاطع ثنائية مصطنعة يحض بوب على فضائل البعد عن التصنّع، والتواضع، وحسن التذوق والاعتدال. وبتعبير آخر لا ينتج النقد العادل عن التفوق المعرفى أو التعليم المكتسب، لكنه أولاً وقبل كل شيء نتاج نوع معين من الفضيلة، على حد تعريف بوب.

إن هذه الدعوى إلى أخلاق نقدية تُسقط الذاتى المحض والدوافع الشخصية، وهى تربط بين النقد فى القرن الثامن عشر والنقد اللاحق. فكولريدج [الرومانسي] يكاد لا يربطه رابط ببوب [المنتمى للكلاسيكية الجديدة] إلا قناعتهما بأن على الناقد أن ينظر بعينين منزَّهتين عن الهوى. بالنسبة لبوب يؤدى هذا التجرد إلى قدرة موضوعية على التمييز والتقييم، أما بالنسبة لكولريدج فلا يبقى منه سوى شكل موضوعى أيضًا من الحماس. فالناقد فى مفهوم كولريدج غير مبال بمشروع الكلاسيكية الجديدة فى التمييز، بل عليه أن يتحلى "بعقل حماسته راسخة لأنه مسكون وممتلئ بعظمة موضوعه" ولا يملك هذا العقل إزاء صفات العمل الذى يراه، أن يحكم على العمل بل يكتفى بتقديم مزاياه. وهناك احتمال ثالث للقيمة النقدية نلمسه فى حالة ماثيو أرنولد، الذى أطلق بحماس مفاهيم نقدية أخلاقية مازالت تلقى بظلالها الممتدة حتى يومنا هذا. يرى أرنولد أن المتعة الأدبية تخضع للتوجيه، وأن مهمة النقد هى إدراك ذلك الخضوع بغية تأكيده وزيادته بجهود واضحة قوامها التقييم والمقارنة، وعليه أيضًا نشر نتائجه حول "أفضل ما أنتجه العالم من معارف وأفكار". "التجرد" هو المصطلح المحورى فى هذه القيمة النقدية، وهو أحدث من كلٍ من مفهوم الاعتدال أو الحماسة.

فى مقاله "وظيفة النقد فى الحاضر" The Function of Criticism at the Present Time" يتمسك أرنولد بالتجرد كقيمة جوهرية للنقد.[٤] وفيه يطرح السؤال "كيف للنقد أن يظهر هذا التجرد؟ ذلك بأن يبتعد عما يسمى "الرؤية العملية للأشياء"؛ بأن يتابع بإصرار قانون طبيعته الخاصة، وهى إعمال العقل بحرية فى كل ما يعرض له من موضوعات؛ برفض حاسم لأن يستغرق فى أى من تلك التأملات الخفية السياسية والعملية حول الأفكار". من حيث تعريفها سلبيًا فإن وظيفة النقد تكمن فى استقلاله عن كافة المنافع والمصالح

(٤) Matthew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time", *Essays in Criticism: First Series* (London: Dent, 1964), pp. 9-34

والأهداف، وهو ما يطلق عليه بتعبير أخلاقى المغريات التى يلزم على الناقد تجنبها. وكما فى سياق آخر يمكن لأطهر الفرسان وحده أن ينشد الكأس المقدسة، يرى أرنولد أن الناقد "المتجرد" بحق هو وحده الذى يستطيع فهم الأثر الأدبى "كما هو حقيقة فى ذاته" ويمكنه أن يحمل إلى العالم رسالته القادرة على الخلاص والتغيير.

إن من أبرز الحقائق فى تاريخ النقد الأدبى أن جميع المدارس الفكرية، رغم اختلافاتها العميقة، تجتمع بالفعل فى اتفاقها على أن النقد يشكل نوعًا من الانضباط لدى الناقد، ورفضًا للمغريات والتزامًا بالمبادئ التى تتخذ الشكل الأخلاقى تقريبًا أو فعليًا. حتى فى حالة أولئك النقاد الذين يروجون فى الظاهر لمواقف مضادة للأخلاق، ومنهم على سبيل المثال والتر باتر وأوسكار وايلد، فإنهم يصفون فعل الممارسة النقدية بصفة عامة بتعبيرات الالتزام أو الإخلاص لمجموعة من المبادئ، غالبًا مع تحذير صارم من الزلل أو التجاوز.

هناك فى الواقع تناغم مدهش بين أرنولد الجاد الصارم وبين وايلد ذى السلوك الفاضح. ولكن وايلد مثل أرنولد، يعتقد أن التجربة الجمالية تقع خارج "الرؤية العملية للأشياء"، وذلك رغم أن أرنولد يرى أن الفن قادر على إحداث تغيير ثقافى عميق بينما يعتقد وايلد أن الفن بلا فائدة على الإطلاق.[٥] أضف إلى ذلك قناعة كل من أرنولد ووايلد بأن للعمل الفنى حيزه الجمالى الساطع المنفصل عن الحيّز الاجتماعى، وهو حيِّز يضمن نقاء العمل الفنى عند أرنولد وتفاهته عند وايلد. ولكن وايلد يعلن بوضوح نتيجة واحدة محتملة للاختلاف الجوهرى بين الفن والدنيوية، وهى أن الفن والأخلاق "متميزان ومنفصلان تمامًا"، ولذلك فأى "تعاطف أخلاقي" من جانب الفنان هو درب من الخيانة، "تكلف أسلوبى لا يغتفر". ومع ذلك يشير رفض وايلد العفو عن الفنان الأخلاقى إلى علاقة أخرى تربطه بأرنولد، وهى الاقتناع بأن مهمة الناقد أن يقف فى الفضاء الخالى بين العمل الفنى والعالم، يحرس الحدود بينهما، ويصدر حكمه على الاثنين. وباستخدام مصطلحات أخلاقية يمكن التعبير عن "وظيفة النقد"

---

[٥] انظر/ى:
Oscar Wild, “The Critic as Artist”, in Richard Ellman (ed.), *The Artist as Critic* (London : W.H. Allen, 1970, pp. 341-407.

عند كليهما على أنها واجب الاحتفاظ بالعلاقة المثلى بين الفن والثقافة. وهذا يعنى أن بإمكاننا التعبير عن التباين حتى بين هذين الكاتبين المختلفين، ليس على أنه تباين فى الرأى حول ما إذا كان النقد فعلاً مهمًا على المستوى الأخلاقى أم لا وإنما على أنه سلوك طريق مختلف للاتفاق على الفرضية القائلة بأنه كذلك.

منذ وايلد اتخذت مسألة أخلاقيّة النقد صيغتين هامتين، تهتم أولاهما، التى تتبعنا جذورها وسنعود إليها، بالبعد الأخلاقى للنقد ذاته كنشاط محفوف بالمغريات، عرضة لأشكال من الانحراف والتلوّث، ومقيّد بالالتزامات. وبهذا المعنى اتّسم النقد فى جوانب عديدة بأنه نوع من إنقاذ النص أو تحريره من أخطاء القراءة، أو تفاعل مع النص الذى تبدو فيه أخطاء القراءة محتومة، أو استجابة للأغراض الحالية، أو نوع من الولاء للفعل الإبداعى الأصلى أو الاهتمام به، أو إعادة للكتابة تخلو من سلطة للنص الإبداعى، أو حتى محاكمة للنص بسبب القيم غير التنويرية التى يساندها. ويمكن أن تعمل كل هذه الأطر كمجموعة من الخطوط الإرشادية والسياج توجه النقد نحو وظيفته الصحيحة وتحدد أوجه الإنحراف أو التقصير. سنعرض فيما يلى للمزيد عن الأشكال الأحدث لهذا الإجماع.

أما التيار العام الثانى الذى تتبعه قضية الأخلاق النقدية فيهتم بالتمثيل النقدى لأخلاقيّات الأدب ذاتها. تثار هذه المشكلة فى مناخ من عدم اليقين حول ما إذا كانت الأخلاق والجمالية شيئًا واحدًا، كما يؤكد كتاب بدءًا من شافتزبيرى Shaftesbury (وإن لم يكن قبل ذلك) مرورًا بفيتجشتاين Wittgenstein وما بعدهما؛ أو أنهما شيئان اثنان، كما يقول باتر ووايلد ونابكوف وغيرهم. إذا كانا شيئًا واحدًا، إذا كان النظام الجمالى هو نفس النظام الأخلاقى، عندئذ يصبح من الواضح أن القيم الأخلاقية تكمن فى العمل الفنى، ولا يحتاج النقد إلى الخوض فى ذلك. وإذا كان الإثنان منفصلين تمامًا، عندئذ تحل القضية فى الاتجاه الآخر، عبر التراجع عن الأخلاق برمتها. إذا كان مؤيدو الموقف الأول سيصبحون أقرب إلى وعاظ أو متحمسيين ثوريين، فإن مؤيدى الموقف الثانى سيكونون أقرب إلى منحلين أخلاقيًا، مغرمين بالجمال لا تهمهم أى قيمة سواه. وسيؤدى هذين الموقفين المتطرفين إلى تقويض المفاهيم التقليدية عن طبيعة الأدب ذاته التى ساد الاعتقاد بأنها منفصلة ومتميزة عن المواعظ وعن

التجريد الشكلى الخالص. ولايكتشف النقد مشروعا متناميًا وجديرًا بالاهتمام فى صياغة الطبيعة الدقيقة للعلاقة بين العناصر الجمالية والأخلاقية إلا عندما تصبح هذه العلاقة ملتبسة وموضعًا للسؤال.

وبالمثل يتابع النقد المهتم بالقوى الأخلاقية للعمل الأدبى التسليم بأن العمل الفنى تقيده قيم ومبادئ والتزامات وضرورات وقوانين معينة هى التى يسعى فى اتجاهها. وتصبح مهمة النقد وصف الطريقة التى تربط بها هذه العوامل المقيدة ما يبدو فى المظهر الخارجى بناءًا خياليًا حرًا، وذلك حتى تتضح الجدوى الأخلاقية للعمل. وتنطلق مثل هذه الجهود النقدية من افتراض أن للأدب مغزى أخلاقى يعمل فى خفاء جزئى، ومن ثم يحتاج العمل وساطة الناقد الشارحة للوقوف على إمكانياته الأخلاقية كاملة.

تضم هذه الفئة أعلامًا مختلفين مثل أرنولد، والناقد ف. ر. ليفيز F. R. Leavis والمُنظر الثقافى ريموند وليامز. يرى أرنولد أن الشعر "فى جوهره نقد للحياة" ويشمل ذلك "تطبيق الأفكار على الحياة"، والسؤال "كيف نعيش".[٦] ولكن، كما يقول فى مقاله "وظيفة النقد فى العصر الحاضر"، فإن العبقرية الأخلاقية للأدب إنما يمكن نشرها فى شكل ملائم عن طريق نقد حيوى يكرس لرؤية الأشياء كما هى فى حقيقتها. يخلق النقد، وليس الأدب ذاته، تيار الأفكار المتدفق والباعث على التجدد الذى تعتمد عليه الصحة والحيوية الثقافية. ويرى ليفيز أن اللغة الأدبية تشكل خزانة ثقافية، والأهم من ذلك أنها تعمل على "تدريب الاستجابات الشعورية. فالرواية، على الأقل تلك الروايات التى يُضمنها ليفيز فيما يطلق عليه "التراث العظيم"، تعبر عن وعى ثقافى وطنى وتشحذه، وهى تفعل ذلك فى اتجاه مناهض "للثقافة الرائجة"، التى تهدد بانحطاط عام فى "نمط الحياة". على الناقد أن يقيِّم نمط الوعي- القيم الثقافية، والعادات، والتقاليد، والعلاقات بينها- الذى يحدد العمل، وإذا كان هذا الوعى ملهمًا بما يكفى فسوف يؤكِّد جدواه المستمرة، بل مميزاته، فى الثقافة المعاصرة. ويستخدم وليامز مصطلح "بنية الشعور" “structure of feeling” بدلاً من "نوعية الحياة" ”quality of

---

٦ Matthew Arnold, “Wordsworth”, *Essays in Criticism: Second Series* (London: .Macmillan, 1921), pp141-142.

"living" ، ولكنه يفهم الالتزام الأخلاقى عند الناقد بمصطلحات متماثلة بالفعل: أن يحدد، ويميز، ويروج بنى شعورية مرغوبة على أنها أمثلة "للإبداع الثقافي"، وهو مشروع جماعى متنامى للإصلاح والإبداع الذاتى.

يرى ليفيز وويليامز، ومعظم نقاد القرن العشرين أن قضية الأخلاق فى الأدب تظهر فى أغلب الأحوال فى سياق السرد، وذلك لأن السرد أقرب الأشكال الأدبية إلى العالم وأقلها تكلفًا فيما يبدو، ومن ثم فهو الشكل الذى تتجلى فيه غالبًا الاهتمامات الأخلاقة بطريقة ما داخل العمل الجمالى. تميل الأخلاق المرتبطة بالسرد لأن تكون إنسانية النزعة عمومًا، وإن لم تكن كذلك بالضرورة؛ فإن مصطلحى "إنساني" "human" و"هيوماني" "humanist" يحملان فى الواقع عبأ ثقيلاً من السجال الذى ارتبط بكل منهما، خاصة إزاء مصطلحات أخرى تشير إلى المطلق الأخلاقى، أو الموضوعية التقنية، أو القسوة الوحشية، وهى مصطلحات توحى بمعيار إلهى أو فلسفى أكثر منه دنيويًا.

ومن ثم ينظر البعض إلى السرد على أنه يروِّج ضمنيًا لأخلاق هيومانية تصلح لعالم يتصف بالنقص وتشوبه العيوب، على حساب أخلاق ذهنية صارمة ربما تصلح لكمبيوتر أو قديس. ويرى كثيرون من دارسى الأخلاق والسرد أن التعليمات التى تظهر فى سجلّ حياة وتجاربها المحتملة [وهو ما تقدّمه الرواية] ليست ملزمة ولاقسرية بل تتخذ شكل التوجيه والنصح. وقد يقدم الشكل السردى نموذجًا جيدًا على ذلك، فهو طريقة كامنة ومراوغة، غير متاحة للشخصيات ولا للراوى، تتجسّد فى سجل، يبدو وكأنه بلا قوام، يتضمّن التأملات والوصف والتقارير التى تشكل النص الروائى. ومن هنا يرى البعض أحيانًا أن المبادئ الأخلاقية التى تتخذ شكل مواقف وقيم ومسلّمات هى التى ترشد الناس إلى الصواب.

حقيقةً يمكن فهم الشكل بطريقه تقترب به أكثر من اهتمامات الأخلاق. فى كتابه **الخيال الحوارى** *The Dialogic Imagination* يقول ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، الذى لا يرتبط عمله عمومًا بشاغل أخلاقى، أن المحنة أو الإغراء هى القاعدة البنائية المحورية فى الرواية. ويرى باختين أن المحنة هى الفكرة الأساسية المنظِمة فى الرواية، وقد عاشت هذه الفكرة منذ الرواية السوفسطائية مرورًا بالأساطير المسيحية وحياة النساك واستمرت حتى

التاريخ التالى للرواية الحديثة، حيث احتفظت بجدواها التنظيمية الكبيرة.[٧] إذا لم نفهم الشكل على أنه أحد مبادئ تقنية العمل نفسه وإنما بصفته بناء للمحنة أو الإغراء، قد يكون معناه الأخلاقى أقرب إلى السطح المتمثِّل فيما يتناوله السرد من موضوعات، منه إلى أعماق بنيته.

فى كتابه **بعد الفضيلة** *After Virtue* (1981) قدم الفيلسوف ألسادير ماكينتاير Alasdair MacIntyre تفسيرًا للشكل أكثر حيادية من حيث الموضوع. يرى ماكينتاير أن المفردات الأخلاقية السائدة اليوم انحطت واختلطت، وذلك على عكس المفردات السائدة فى العالم الكلاسيكى. ومع ذلك تبقى رواية القصص مصدرًا حيويًا من مصادر التفكير الأخلاقى. ويبين ماكينتاير أن القصص قد استخدمت دائمًا كوسيلة لتعليم الأخلاق، وأن السرد ما زال قادرًا على إضفاء نوع من التماسك على الذات عبر شكل سردى يتيح طرح تصور لها، وحيث يتم توجيه الفرد نحو مستقبل تلوح فيه توقعات تدفعنا إلى الأمام وأخرى تعترض سبيلنا.[٨] وهو يرى أنه لا يمكن اعتبار الناس مسئولين عن أفعالهم إلا إذا فهمنا الحياة بلغة السرد؛ لأن السرد وحده يفترض موضوعًا متكاملاً متسقًا مع ذاته يستمر ويبقى ثابتًا عبر الزمن فى كثير من جوانبه الأساسية. وبنبرة يتردد رجعها بين كثير من المفكرين يخلص ماكينتاير إلى أن "وحدة الحياة الإنسانية هى نفسها وحدة المسعى فى رواية".

وماكينتاير أكثر تفاؤلا من كثيرين غيره فيما يتعلق بقدرة الناس على أن يتخيلوا حياتهم ويعيشوها كأنها رواية واحدة متماسكة. ولكن معظم النقاد الذين تناولوا موضوع الأخلاق فى الرواية يشاركونه الاهتمام فى اعتبار الأخلاق عادة يمارسها مجموعة من البشر لا قانونًا مجردًا. وكثيرًا ما يسيطر على مثل هذه المناقشات نموذج أرسطو فى مقابلة صريحة

---

٧ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981).

٨ انظر/ى على وجه الخصوص:
Alasdair MacIntyre's chapter, "The Virtues, the Unity of a Human Life and the Concept of a Tradition", in *After Virtue: A Study in Moral Theory* (London: Duckworth, 1981), pp. 204-225.

فى الغالب مع كانط أو نيتشه، وذلك لأن الأخلاق عند أرسطو دنيوية واجتماعية على نحو بارز، وهى فى هذا الصدد أكثر اتساقًا مع العادات التمثيلية للسرد.

و فى مقال مشهور له بعنوان "التضامن أم الموضوعية؟"، يرى ريتشارد رورتى، وهو فيلسوف من أنصار أرسطو المعاصرين، أن الناس يمنحون معنى لحياتهم برواية قصة إنجازاتهم فى مجتمع من المجتمعات، وذلك بدلاً من وصف أنفسهم فى علاقة مباشرة مع واقع غير إنسانى، وذلك ببساطة لأن الاختيار الأول حقيقى ونافع أما الثانى فليس كذلك.[٩] لا يدحض السرد عند رورترى التفسيرات الفلسفية للأخلاق فحسب، بل يطرح نمطًا أرقى من المبادئ الأخلاقية أقرب لعرف أخلاقى منه للالتزام. إن الفهم الذاتى، فى مفهوم رورتى للأخلاق، أهم من الطاعة، ولا يمكن تحقيق الفهم الذاتى إلا بإنشاء القصص عن النفس. وإذا كانت قيمة القصص عند ماكينتاير فى أنها تشجع مسئولية الفعل والاحساس بالتوحد، فرواية القصص عند رورتى تنمى القدرة اللازمة لارتجال هوية، أن "نحيك صورة ذاتية متماسكة لأنفسنا".[١٠]

أما مارثا نوسباوم ، صاحبة بعض الإسهامات الأكبر والأكثر تأثيرًا فى أخلاقيات الأدب، فهى أيضًا تستلهم أرسطو وإن بشكل آخر. مثل رورتى، تفضل نوسباوم السرد على الخطاب الفلسفى كوسيلة للتعليم الأخلاقى، وإن لم يرتكز النظام الأخلاقى عندها على صياغة الذات، إنما على حساسية مرهفة وناضجة للفروق الدقيقة بين الشخصية والظروف المحيطة. وهى ترى أن التجريد فى الفلسفة لا يتيح التقاط المادى الملموس والراهن فى الحياة الفعلية، ومن ثم فهى تعمل ضد ما تصفه بأنه نسق أخلاقى للفهم والاستجابة. وفى المقابل تقدم مثل

---

٩ Richard Rorty, "Solidarity or Objectivity?" in John Rajchman and Cornel West (eds.), *Post Analytic Philosophy* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 3-19.

١٠ Richard Rorty, "Freud and Moral Reflection", in Joseph H. Smith and William Kerrigan(eds.), *Prgamatism's Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis* (Baltmore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986), pp. 1-27.

هذه الاستجابات فى روايات هنرى جيمس بطريقة حيوية ممتدة مفعمة بالتفاصيل مما يوقظ استجابة القارئ ويبلورها ويقويها.[١١]

وترى نوسباوم أن قراءة الروايات بوجه عام ذات بعد أخلاقى بمعنيين. أولاً فهى تُعَرض المرء لمواقف تتصرف فيها الشخصية بحس مرهف أو ببلادة حس، ومن ثم تعلّم القراء كيف ينبغى عليهم التصرف فى ظروف مشابهة. ثانيًا فإن مجرد قراءة رواية، لا سيما إذا كانت رواية مبنية بحساسية تشبه حساسية هنرى جيمس، "توفر مدرسة كاملة من المشاعر الأخلاقية"، وتعيد صياغة وعى القارئ دون أن يعى ذلك، فى الغالب. لا تولى نوسباوم اهتمامًا كبيرًا لأنواع من الروايات بنيت، سواء بحس مرهف أو بغلظة، وتدور حول أشياء خاطئة مثل المال، أو المنفعة أو الرغبة. وهى أيضًا لا تبحث حالات يوظف فيها الحس المرهف لأغراض غير أخلاقية، كما فى روايات دى ساد de Sade . ويمكن القول بأن ما تزعمه نوسباوم من قوة أخلاقية للروايات وقراءتها لا يحقق ما تتصوره من تأثير كونى شامل إلا فى نماذج روائية محددة. ومع ذلك فهى تناقش قضية يشعر بها الكثيرون، وهى أن الأدب ذاته لا يهتم فحسب بموضوع الأخلاق بل هو فى الواقع يؤدى وظيفة أخلاقية.

وتستجيب نوسباوم بصفة خاصة للمناقشات الأرسطية الجديدة للناقد الأدبى البارز واين بوث فى كتابه: **الصحبة التى معنا: أخلاق الرواية** (1988) الذى يذهب فيه إلى أن العلاقة المثلى بين القارئ والكتاب مثل الصداقة، تطوعية، حرة، ومثرية للجانبين.[١٢] يفهم بوث الأخلاق فهمًا رحبًا إلى حد كبير يشمل فى إطاره كل رأى يمكن أن ينطبق على السؤال القديم "كيف يعيش المرء؟" ومثل ليفيز، يهتم بوث بصفة عامة "بمعنى الحياة" المتمثل فى عمل أدبى معين وكما يمثله ذلك العمل. لا تطرح الشخصيات أو عناصر الحبكة وحدها هذا المعنى، إنما تطرحه أيضًا الجمل والصور البلاغية، وكل جوانب العمل المتنوعة سواء "أدبية" أو "شكلية":

---

١١ انظر/ى على سبيل المثال:
Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1990), pp. 140-143

١٢ Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

يرى بوث أنه إذا كان الأسلوب يحدد الهوية الإنسانية فلابد أن يهتم النقد الأخلاقى بالأسلوب. ومع ذلك فبوث، مثل نوسباوم، حساس تجاه القارئ وتجاه تقويم الشخصية أو إعادة صياغتها أثناء عملية القراءة. وفضلاً عن ذلك، فهو يفهم – مثل نوسباوم أيضًا – أن تجربة القراءة على أقل تقدير تجربة شبه شهوانية بها نوع من الإغواء، خضوع من جانب القارئ، "فعل من أفعال القبول". يُلمِّح بوث إلى أن مثل هذا القبول يحدد مدى جاذبية النص الأدبى، الذى يوظف العواطف والمشاركات الوجدانية بأسلوب تفتقده النصوص التى تتناول الهندسة وسياسة ترشيد المياه أو حتى تلك النصوص التى تعالج قضايا فلسفية.

ويؤكد بوث أن الأدب بسبب جاذبيته الواسعة يملك على الشخص كيانه، ويعمل على تنشيط عناصر للاستجابة كان يمكن أن تصبح خامدة أو كامنة فى سياق الحياة اليومية. يفتقد بوث دقة ماكينتاير أو نوسباوم عند تحديد الشرط الإنسانى الأمثل، وهو يبدو فى الواقع أكثر من كليهما ارتياحًا للتنوع الأصيل فى الأنماط الإنسانية. فى حقيقة الأمر فإن بوث يدافع عن النقيض التام لقضية ماكينتاير، مصرًا على أن السرد ليس عاملاً موحِدًا، ولكنه مثل ضريح يضم أشتاتا متفرقة، وأنه نتيجة لذلك لا تتأسس أخلاق السرد على لم شمل عناصر متباينة وتجميعها إنما على توسيع رقعة الامكانيات الإنسانية.

ولا يشارك بوث فى ليبراليته المشرقة أولئك الذين يدركون بحس مرهف خطر الأدب على استقرار الحياة المدنية. من هؤلاء إيريس موردوخ التى تدافع عن رؤية لعلاقة الأدب بالأخلاق أكثر تقييدًا مما يطرحه بوث، وهى تبدأ بتأييد حار لنفى أفلاطون للفنانين. تستوعب موردوخ تمامًا، من موقعها ككاتبة من أبرز الروائيات فى العالم، قضية أفلاطون أن الفن يدعو إلى التشتت وإطلاق العنان للأوهام، ممثلاً، على حد قولها، روحانية كاذبة وهزيمة لقدرة العقل على التحليل الذكى. فهى تؤكد أن متع الفن تجلب الغواية بالمعنى السيئ من حيث إنها خطر من الناحيتين الأخلاقية والروحية، وذلك لأنها غير نقية وغير محددة، كما أنها تتواطأ سرًا مع الأنانية.[١٣]

---

١٣ Cf. Iris Murdoch, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1977), p. 41.

وتخلص موردوخ إلى أن أفلاطون، إذا قُرئ فى إطاره الصحيح، يقدم دفاعًا عن الفن ونقدًا معقولاً له باعتباره أكثر حرية من الفلسفة وأقدر على التعامل مع غموض الشخص بكل جوانبه. ولكن ليس الغموض ولا حتى الإنسانية الكاملة هما محور اهتمام موردوخ، ذلك لأن دفاعها الخاص عن الأدب يرتكز على "قوته الرمزية"، وهى قادرة على بعث "صورة محركة للمشاعر ذات قيمة تتمثل فى القدرة على السمو والتجاوز، خير أسمى راسخ ومرئى ومستمر... تجربة (واضحة) لشيء تم استيعابه على أنه منفصل وثمين ونافع يبقى موضع الاهتمام فى هدوء ومن غير استحواذ".[١٤] وبذلك "يتوجه الفن العظيم نحو الخير"، أما غير ذلك من أنواع الفن فلا يمكن أن يتربع فوق ذروة الإنجاز الفنى. وبهذا المعنى فإن رسالة الفن العظيم دائمًا واحدة: التغلب على الأوهام الشخصية والقلق الأنانى والانغماس فى أحلام اليقظة.[١٥]

فى كتابه **أخلاق السرد** *Narrative Ethics* (1995) يقدم آدم زاكَرى نيوتن Adam Zachary Newton عرضًا مسهبًا غير تقليدى لتأثير الأدب على القارئ أحدث مما قدمه سابقوه. لا يتناول نيوتن "أخلاق السرد" ولكن "السرد من حيث كونه أخلاقًا"، وذلك لجذب الانتباه لإنشغال الفعل القرائى بالمشكلات الملموسة المباشرة التى يمثلها النص السردى. الأخلاق عند نيوتن، كما عند غيره ممن سبق تناولهم، شأن من الشئون الجامعة بين الأفراد والمشتركة بين ذواتهم، فهى ليست تجريدًا ولا قانونًا عامًا ولا حتى "الخير الأسمي" كما ترى موردوخ. وعلى غير ما يرى أنصار الاتجاه الأرسطى الجديد، يؤيد نيوتن نوعًا صارمًا من الالتزام الأخلاقى. بينما يرى رورتى أن نوع القوى الأخلاقية التى تؤثر على الفرد غير قاطعة ومحض استشارية، تتركز الأخلاق عند نيوتن فى تجربة الإلزام، ولا يصدر الإلزام عن جماعة من المواطنين المتشابهين وإنما ينبع من التدخل المفزع من "آخر" مجهول تمامًا.

---

١٤ المرجع نفسه، ص ٧٦ - ٧٧.
١٥ المرجع نفسه . ص 59. والهامش فى ص ٧٧.

وفى تناوله لتجربة المواجهة يلجأ نيوتن إلى أعمال باختين، الذى تؤكد نظريته عن "الحوارية" "dialogism" التفاعل الاجتماعى بين أنماط مختلفة من الناس؛ أما فيما يتعلق بمعنى الفزع لديه فهو يتبنى آراء الفيلسوف (أو اللافيلسوف)اليهودى الليتوانى إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas، الذى كان لبحثه القوى حول الإلزام المطلق النابع من "الآخر" تأثير كبير فى الفلسفة، لا فى النقد الأدبى. إذا كان بحث رورتى عن السرد يؤكد على بناء الجماعة وبناء الهوية الشخصية، فإن نيوتن يشدد على التفكك على كل المستويات: إذ يسفر اللقاء وجهًا لوجه عن مبدأ اللاتكافؤ بل واللاترابط الذى يعترض تدفق السرد، وتجانس الجماعة، وإنتاج صورة متماسكة للذات. ولا يظهر مبدأ اللاتكافؤ، الذى يدعو إليه نيوتن كمطلب أخلاقى، من حيث إنه مجموعة من المبادئ والقيم التى يعتنقها المرء عن وعى، وإنما يظهر فى علاقات التحريض، والدعوة والاستجابة التى تربط بين الراوى والسامع أو بين المؤلف والشخصية أو بين القارئ والنص".

على غير ذلك، يرى الناقد الماركسى فريدريك جيمسون Fredric Jameson أن "السرد كأخلاق" ليس هدفًا فى ذاته، ولكنه مجرد ستار خارجى أوجدته عوامل إيديولوجية يخفى وراءه مضمونًا سياسيًا أعمق _ الظلم الطبقى والصراعات الناجمة عنه _ مما لا يمكن تقديمه بشكل مباشر. وفى كتابه **اللاوعى السياسى** *The Political Unconscious* (1981) يرى جيمسون أن هذه الصراعات الكبيرة تخضع لعملية أيديولوجية لا ينجم عنها تمثيل للطبقات أو التاريخ إنما تمثيل للأفراد. ومن ثم فإن الصراع الطبقى، الذى يصعب على الفهم بسبب حجمه، والذى لا حل له إلا بالثورة، يتقلص، عند وضعه فى قالب سردى، إلى مجرد اختيار بسيط بين قيم بديلة؛ تتخذ السياسة الشكل المصغر لما يطلق عليه جيمسون "أخلاق" – الشفرة السائدة، على حد تعبيره، حيث يجنح نحو الإجابة على السؤال: "ماذا تعني؟". فالبعد الأخلاقى للسرد، عند جيمسون، هو المشكلة لا الحل، إنه بداية مشروع نقدى يهدف إلى فك شفرة تلك اللحظات السردية للقرار الفردى فى محاولة لاستعادة قوة المضمون السياسى الأعمق والمشوه أيضًا.

تطور الشكل الآخر للأخلاق النقدية، الذى لا يتمحور حول الأدب وإنما حول فعل النقد ذاته، تطورًا واضحًا فى السنوات الأخيرة، وذلك عندما أصبح للنقد، فى نظر البعض، تميزًا ثقافيًا أكبر من ذى قبل. منذ أدان بو Poe "هرطقة الوظيفة التعليمية [للأدب]"، أصبح النقد على وعى بما يتهدد الممارسة الفنية من فساد، وإن انتبه لهشاشته مع ظهور النقد الجديد The New Criticism فى الأربعينيات والخمسينيات. فتعبيرات مثل أوهام "التأثير العاطفي" للأدب و"قصديّته" (ويمزُت وبيردسلى Wimsatt and Beardsley)، و"هرطقة التعبير عن النفس[فى الأدب]" (سى إس لويس C.S. Lewis)، و"هرطقة شرح الشعر بتفسيره" (كلينث بروكس Cleanth Brooks)، "هرطقة المعنى الواحد المحتمل" (إى دى هيرش E.D. Hirsch)، و"مغالطة التعبير بلا وسيط"، و"مغالطة التفسير المحدّد" (بول دى مان Paul de Man) - وكلها تعكس الشعور القلق بأن النقد، وهو نشاط هام فى ذاته من المنظور الأخلاقى، يجنح بعيدًا عن طريق الصواب الضيق المستقيم. وفى ظل مناخ الحرفية الذى سيطر على النقد الأدبى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، تحوّل النقد من عمل تقييمى يمارسه هواة إلى "فرع علمى له قواعده المنظِّمة" بكل ما يتضمنه المصطلح من أصداء أخلاقية.

يتضمن أى مفهوم محدد لعملية النقد تعيين إجراءات أو منهجية مناسبة - وهو واجب نقدى - كما يقدّم تصورًا لما يراه تجاوزًا. وتُعرف كل مدرسة من مدارس الممارسة النقدية فهمها الخاص للضرورة. يتفق نقاد من ذوى اتجاهات مختلفة على افتراض أن الضرورة الأساسية يمليها النص. بوصفه وثيقة مادية، وسجل لمقاصد المؤلف فى لحظة معينة، يقف النص- ذلك الشيء الساطع الذى يجتهد النقاد لرؤيته واضحًا كاملاً _ بحسم خارج دوافع الناقد الذاتية، ومن ثم فهو يعمل كاختبار للتواضع النقدى. فإن أول ما يحتاجه الناقد، كما يرى ت. إس. إليوت، "حس بالحقيقة الواقعة"، والنص المادى هو الحقيقة الأساسية التى يجب أن يدركها الناقد. ولا يأتى هذا الإدراك إلا لمن هم على قدر كاف من إنكار الذات والتواضع والصبر والتمييز، وذلك حتى يتمكنوا من التغلب على التحيز والافتراضات المسبقة، وما يعوق الفهم الواضح من عقبات.

هكذا يصبح النقد، إذ يتوارى خلف الفنان ويخضع نفسه للنص، نشاطًا ثانويًا متأخرًا، عليه دائمًا أن يتحكم فى دوافعه الإبداعية وتلك التى تحثه على المبادرة، وذلك لأنها أشكال من الاستغراق فى الذات أو النرجسية. وفى إطار هذا التقنين الصارم يمكن أن يتخذ النقد أشكالاً عديدة، منها مبحث الفيلولوجيا (فقه اللغة)، والدراسات النصية، وتاريخ التلقى أو الدراسات الشكلانية. وهو مع ذلك لا يمكنه أن يترك نفسه للاستغراق فى تأملات ذاتية أو مجرد مزاعم خاصة.

بالطبع يقرأ الناس لأسباب خاصة وذاتية، منها التسلية والتلهى والترفيه والسلوى والتعلم والبحث عن المعلومات واستلهام النصيحة وغير ذلك، ولكن تتفق المدارس النقدية المختلفة على قصور الاستجابة لدى القارئ المتوسط. وفى هذا الصدد يؤيد الفيلسوف الألمانى هانز جورج جادامير موقفًا جماعيًا، وذلك عندما يقول إن "كل التفسيرات الصحيحة لابد أن تحتاط من الخيالات العشوائية والقيود التى تفرضها العادات الفكرية غير المدركة وأن توجه النظر المدقق نحو *الأشياء فى ذاتها* ... وذلك لأنه من الضرورى أن يركز المرء نظره المدقق على الشيء رغم ما يتعرض له من ملهيات نابعة من ذاته أثناء عملية التفسير".[١٦]

وهكذا، من منظور التخصص، يصبح ما قد يشعر به القارئ من متعة أو سرور أثناء القراءة موضع شك أخلاقى، إغراء تجب مقاومته. حقًا قد يقول المرء إن الدراسة المتخصصة للأدب إنما وجدت فى الأساس باعتبارها رادعًا أخلاقيًا للاستجابات المباشرة للقارئ المتوسط، حتى أولئك النقاد الذين يؤيدون "مباهج النص"، على حد تعبير رولان بارت، يحددون بعض القواعد الملزمة فى مواجهة مبدأ أن يطلق القارئ العنان لذاته. فى مناقشته المتميزة المدهشة، يقدم بارت مفهوم البناء من حيث هو إغراء بالاعتقاد فى قاعدة معرفية ثابتة. ويرى بارت أن هذا الإغراء يمكن مقاومته بإخضاعه لتجربة القراءة، وهى تجربة أمينة يتكون منها نزف دائم يجعل البناء هستيرياً.[١٧]

١٦- Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Seabury Press, 1975), p. 236.

١٧- Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986).

ويبدو أن بارت أحدث ثورة فى كل شيء بإسقاطه عنصر الريبة أو الارتباك من تجربة القراءة الفردية الآنية. ولكن هذا الوعد بحرية القراءة يقيده شرطان. أولاً تجعل هذه الحرية من القراءة تجربة مثيرة ولكنها أيضًا تفقد المنهجية، فلا تعود صالحة كموضوع لخطاب متخصص، وهو خطاب لابد أن يعتمد على منهجية تسعى إلى تحقيق إجماع. ولكن الأهم من ذلك أنه بينما قلب بارت بعض الصيغ التقليدية، بقى المفهوم الأساسى لممارسة قراءة أخلاقية يتهددها الإغراء، على حين تبدلت المواقع ببساطة بين تجربة القراءة وشكل النص. يرى بارت أنه *يلزم* على القارئ أن يسمح لتجربته الذاتية بالإزدهار، و*يلزم* عليه ألا يستغرق فى أى أوهام خيالية عشوائية ذات شكل ثابت.

تظهر مثل هذه الأخلاق النقدية فى مواقع أخرى مدهشة. بدأت التفكيكية، كما تمت ممارستها أساسًا فى السبعينيات والثمانينيات، بتعريف نفسها من حيث معارضتها الشديدة لكل المصطلحات الرئيسية للأخلاق، بما فى ذلك المسئولية، الالتزام، الإلزام، الفضيلة، الصواب، بل حتى الذات نفسها. ومع ذلك فقد ظهرت ضرورة أخلاقية بأساليب غير متوقعة فى النصوص الرئيسية للحركة. وعلى سبيل المثال فقد طرح بول دى مان جانبًا مفاهيم تقليدية للأخلاق (مثل طاعة الذات الاختيارية لقانون ثابت) كما فعل مع عديد من الأوهام العاطفية. هو لا يؤيد نوعًا من أخلاق النقد، إنما تحليلاً صارمًا يركز على الجوانب البلاغية للنص. ولا تتحقق "الصرامة"، كما يقول فى مقاله "السيميولوجيا والبلاغة" "Semiology and Rhetoric"، إلا بنفى إرادة القارئ أو رغباته؛ فلا يمكن التصديق على قراءة معينة بأنها قراءة تقنية محضة إلا إذا استطعنا الدلالة على أنها ليست "قراءتنا" لأنها توظف العناصر اللغوية التى يقدمها النص ذاته[١٨]. عند دى مان تعيد أخلاق النقد تأكيد نفسها فى شكل ذات قارئة تطهرت من شوائبها، وروضت المنهجية رغباتها.

اتضحت بجلاء الإمكانية الأخلاقية لموقف دى مان النقدى فى كتاب زميله هيليس ميلر **أخلاق القراءة** *The Ethics of Reading* (1987) . يرى ميلر أن النص ينتزع من القارئ

---

١٨ Paul de Man, "Semiology and Rhetoric", *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), pp. 3-19.

فعلاً أخلاقيًا ملائمًا ومستقلاً يجلو فيه عن ذاته، وينتهى بـــ "لابد لى أن".[١٩]. إذا قرأ القارئ قراءة مناسبة فإنه يستمد من النص انطباعًا قويًا بأن النص لايبالى بوضوح بالحض على فضيلة أو تقديم السلوى أو المعلومات أو المتعة أو أى شيء آخر عدا نصيته الخاصة الصامتة. ولأن النص يلزم القارئ باحترام لكيانه غير الإنسانى المنفصل، فعلى القارئ أن ينتبه لعدم مشروعية القراءة القائمة على تفسير مغلق. وبذلك يختم ميلر تقريرًا لافتًا بسبب بتره التام لحس المسئولية الأخلاقية، فالقراءة فعل تقييم أخلاقى، يتحقق جيداً عندما لا يصبح القارئ أثناء القراءة ذاتًا إنسانية بل محطة بث فى صفقة لغوية صارمة.

تفوق ممارسة دريدا فى حيويتها وتلقائيتها وغزارتها الممارسة النقدية لكل من دى مان وميلر، وهى أقل تورطًا فى مثل تلك التصريحات القاتمة أو الصارمة. حقيقة لم يرتبط دريدا، على الأقل فى الخيال الشعبى، بنفى المصطلحات الأخلاقية أو إعادة تعريفها، إنما ارتبط بالتخلى التام عن الإشكالية الأخلاقية برمتها. يراه الكثيرون ممثلاً للانهيار التام لكل المعايير والخطوات الإجرائية التى تم التوصل إليها بمشقة ليس فى مجال النقد فحسب ولكن فى مجال العقل ذاته. ومع ذلك يراه آخرون مدافعًا عن العقل (والأخلاق) فى العالم المعاصر، مفكرًا فى إطار تقاليد التنوير العظيمة لا يغض البصر عن قوى نقض العقل فى العالم وفى النص، وهو يختلف فى ذلك عن كثيرين غيره فى إطار تلك التقاليد. وبتعبير آخر، ينظر البعض إلى فكره كشكل من أشكال الترخيص الأخلاقى باللاعقلانية، ويرى أخرون أن تعرّضه الخالى من كل وهم لهذه اللاعقلانية، قد خفّف من حدّته.

حاول دريدا نفسه تسوية المسألة فى نصين كتبهما فى الثمانينيات، "ختامًا نحو أخلاقيات للحوار" و "آخر كلمات العنصرية ". وقد دعا فى المقال الأخير إلى معارضة غير مشروطة لنظام الفصل العنصرى مستدعيًا بوضوح الأمر المطلق عند كانط.[٢٠] ويعرض فى المقال الأول رؤية عامة حول موقفه من الأخلاق والنقد، الذى يتمثل، على حد قوله، فى

---

١٩ J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot; Trollope, James and Benjamin* (New York: Columbia University Press, 1987).

٢٠ Jacques Derrida, “Racism’s Last Word’, in Henry Louis Gates (ed.), “Race”, *Writing and Difference* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), pp. 329-338.

مستويين أو لحظتين منفصلتين وإن كانتا متداخلتين.[٢١] فى الأولى، بينما يتصرف الناقد وفق "واجب أخلاقى سياسي" يصدر عنه تعليق مزدوج، أى وصف واضح ومحكم ومفصل للموضوع- "حد أدنى من الإجماع" بشأن المعنى "الثابت نسبيًا" لنص من النصوص. ويوضح دريدا أنه بدون مثل هذا التعليق "لا يمكن للمرء قول شيء على الإطلاق". عندئذ يكتمل هذا المستوى أو اللحظة من الاهتمام بأدق التفاصيل بمستوى أو لحظة "تفسير" ثانية "منتجة"، لا يمكن لها أن تكون مبدأية ، أو تزعم أنها كذلك، إلا بقدر ما ترتكز إلى ذلك التعليق المزدوج. وبذلك لا يضع دريدا أساسًا لمطالبته بالمسئولية الأخلاقية وحدها ولكنه يحدد شروط تلك المسئولية بصفة عامة.

تأثر دريدا فى فهمه للأخلاق تأثرًا كبيرًا بليفيناس Levinas مؤلف نصوص مثل **الكلية واللانهائية** (الأصل الفرنسى 1961) **وأسلوب آخر غير الوجود** (الأصل الفرنسى 1974)، والذى نوهنا آنفًا بتأثيره على نيوتن[٢٢]. وحقيقة فرغم أن ليفيناس من أميز المفكرين وأكثرهم غرابة فى أى مجال، فإن كتاباته حول الأخلاق تمس العديد من جوانب الأخلاق التى أوضحناها، بل وتكون أساسًا لها بشكل من الأشكال. يرى ليفيناس، وهو من خفف معجبوه من حدة تفكيره المجرد الغامض والمتناقض غالبًا وابتذلوا هذا التفكير وهم يطبقونه، أن جوهر الأخلاق هو الالتزام المطلق اللانهائى الذى لا مراء فيه بذلك الطيف الذى يقتصر على تسميته "بالآخر". وذلك الآخر يمكن فهمه على أنه النص الأدبى. وفى هذه الحالة يكون ليفيناس قد قدّم أخلاقا نقدية ذات طبيعة صارمة على نحو خاص، تتطلب الفناء الفعلى للناقد فى الحضور المشعّ لنص يتوق الناقد بكل تواضع إلى التعبير عن حقيقته. ومع ذلك يمكن فهم الآخر على أنه إنسان، وفى هذه الحالة يكون العالم الاجتماعى الملموس هو ما يتحدث عنه ليفيناس، ذلك العالم الذى يتمثل فى الأدب. وفى هذا الإطار يمكن اعتبار ليفيناس

---

٢١ Jacques Derrida, "Afterword: Toward an Ethic of Discussion", *Limited Inc*, trans. Samnel Weber and Jeffrey Mehlman (Evanston: Northwestern University Press, 1988), pp. 111-160.

٢٢ Emmanuel Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis (The Hague: Nijhoff, 1981); *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Aphonso Lingis (Pittsburgh, Duquesne University Press, 1969).

يروجَ للأدب، بأصواته وشخصياته المتعددة، وذواته المنقسمة أو المتصارعة، كوسيلة لفهم النفس والعالم الذى هو أسمى من الفلسفة التى هى رهينة لمفاهيم محضة ولتمجيد للتفوق المعرفى يتخذ شكل فهم نقدى. يمكن القول بأن الأدب يمثل الظروف الأخلاقة الليفيناسية - المواجهة بين النفس والآخر - بكل خصوصيتها وماديتها غير المنقوصة، بمنطق يضع "اللانهائية" نقيضًا "للكلية". إن إصرار لفيناس على اعتبار أولوية الآخر على الذات، مبدأ وحيدا أثار عددًا من القضايا يمكن تطبيقها على أخلاقيات النقد والأدب.

ترتبط أخلاقيات النقد والأدب بمجموعة من القضايا تتعلق بمكانة القارئ وطبيعة النصّية، ومكانة الأدب وسمات الضرورات الأخلاقية، والعلاقة بين الأدب والأخلاق. وتبقى الأخلاق، بسبب قوة ارتباطها بتلك القضايا المتفجرة والملتبسة مصدرًا خصبًا للأسئلة لا الإجابات فى سياق الدراسات الأدبية.

المداخل البينيّة

الأدب واللاهوت

كفين ميلز

ترجمة: **دعاء إمبابى**

مقدمة

نشأت فى الثقافات المسيحية الغربية خلال النصف الثانى من القرن العشرين حركة ذات معالم واضحة ومحددة فى مجال النقد الأدبى قد يشار إليها "بالأدب واللاهوت" أو "الأدب والدين". إلا أن هذا لا يستتبع انتفاء مداخل أخرى للعلاقة بين الخطاب الدينى والأعمال الأدبية تتمتع بنفس القدر من الأهمية، أو الزعم بأن مثل هذه العلاقات يصعب استكشافها بصورة مفيدة خارج السياقات المسيحية. ولا يهدف إلى طمس حقيقة أن الممارسات التفسيرية المسيحية كانت موضع السؤال، وكانت تزداد تعقيدًا عند التقائها بتقاليد نقدية أخرى. ولكن الغرض هو رصد التلاحم بين جوانب الخطاب اللاهوتى من الناحية التاريخية والثقافية والنقد الأدبى فى الغرب المسيحى، وأن هذا اللقاء شكّل حركة نقدية ملحوظة فى السنوات الخمسين أو الستين الماضية.

ومن هذا المنطلق، أرى أن خصوصية العلاقة بين دراسة الأدب واللاهوت المسيحى فى الغرب عبارة عن سياق متاخم لما يشير إليه جاك دريدا بالعصر اللاهوتى للرمز اللغوي[١]: ففى الثقافات المسيحية شاع الاعتقاد بأن اللغة نوع من التشفير للأمر الإلهى القائم ضمنًا فى فكرة خلق العالم بكلمة واحدة Word/logos. قال الرب: "ليكن..." "فكان..." وفى هذه الحقبة أيضًا استتبع المزج بين ثيوس ولوغوس [أى بين الألوهية والكلمة الإلهية] فى لفظة 'ثيولوجي' [اللفظة المقابلة للاهوت] ميل اللاهوت نحو دراسة اللغة، مع توجه النقد الأدبى نحو اللاهوت. ومن ناحية أخرى، يثير تفكيك الأنماط الفكرية المتمحورة حول الكلمة

Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chackravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p.14.

الإلهية (أى أشكال الخطاب التى تضفى على النصوص معانى محدودة وثابتة) أسئلة تستعصى إجابتها إلى حد ما على الممارسات النقدية التى تدمج الانتماء إلى الفكر الدينى والالتزام به. وهكذا أعكف على استكشاف العلاقة بين الأدب واللاهوت فى الصفحات التالية واضعًا فى اعتبارى كافة هذه القضايا.

من الكتاب إلى النص

صدر فى سنة ١٩٩٠ كتاب مكون من عدة مقالات تحت عنوان *The Book and The Text* **(الكتاب والنص)** ، يشتمل على سلسلة من التحليلات لنصوص الكتاب المقدس، أجراها عدد من الباحثين المرموقين، يمارس كل منهم من خلالها نوعًا متخصصًا من التفسير النصى. يتصدر الكتاب المقدس، فى هذه المجموعة، حوارًا مع التيارات المختلفة فى النظريات المعاصرة مثل البنيوية والتفكيكية والسيميوطيقا والهرمنيوطيقا والنسوية والتحليل النفسى والفكر السياسى. ويروى عنوان الكتاب لنا مسبقًا قصة هذا الحوار من خلال التقابل القائم بين مصطلحين أدبيين قتلا بحثًا. أما العنوان الفرعى للكتاب: *The Bible and Literary Theory* **(الكتاب المقدس والنظرية الأدبية)** فيكرر هذا المعنى. ذلك لأن كلمة الكتاب المقدس (بايبل) [باللغة الإنجليزية] قبل كل شيء ليست أكثر من الشكل الذى اقتبسته هذه اللغة من الكلمة اليونانية (بيبليون) التى تعنى ببساطة كلمة *"كتاب"*. إلا أن الكتاب المقدس فى الثقافات الغربية المسيحية لم يكن مجرد كتاب بل كان دائمًا الكتاب، بصفته التعبير النهائى والمستقل عن كيان مؤلفه. بالإضافة إلى ذلك أدى تقديم المسيح على أنه الكلمة مجسدة على الأرض فى صورة عمّانوئيل - أى الرب بيننا وفينا- إلى الاعتقاد السائد بأن القدرة على استعادة وجود المؤلف أثناء عملية القراءة حقيقة دينية. وعلى حد قول فالنتين كانينجهام:

> يضرب الإحساس بالوفرة [والتكامل] فى الكتب بجذوره فى الإحساس بالوفرة والتكامل فى كتاب الرب. كما تأسست قدرة الكلمات المحسوسة على خلق الأشياء والناس والأفكار على فكرة تحول الكلمة إلى لحم ودم. لذا بمجرد

قبول إمكانية خروج المسيح إلى الوجود بفعل الكلمة ، قصُرت الخطوات تجاه الاعتقاد بأن أى شخص أو شيء يمكن أن يتجسد فى اللغة.(٢)

أدى الاعتقاد بأن الكتاب المقدس عبارة عن كلمات الرب فى صورة مكتوبة إلى اكتسابه صفة "مقدس"، كما اكتسب حرمة لأمد طويل، بحيث ترفّع على التساؤل أو النقد. إلا أن المكانة المتميزة للكتاب المقدس بصفته الكتاب التام والنص المقدس بامتياز اعتمد دائمًا على شيء آخر بخلاف ما يجده القارئ عادة بين صفحاته، فوضعه مستمد جزئيًا من سياق تفسيرى محدد: وبمعنى آخر، لاستقبال الكتاب المقدس بين قارئيه تاريخ يمكن تتبعه، حيث راكم الكتاب المقدس عبر هذا التاريخ طبقات متعددة من الشروح والتفسيرات التى لعبت دور الحارس له، والتى أثّرت، إن لم تكن قد أملت، طريقة قراءته. وعلى هذا يمكن القول بأن صعوبة اختراق مثل هذا العزل الثقافى يفسر مناعة الكتاب المقدس التى طال أمدها ضد التحليل النقدى. وعلى الرغم من انهيار هذه المناعة فى القرن الثامن عشر، مما أدى إلى فقدانه تدريجيًا لوضعه المهيمن ثقافيًا ، فقد استمر الفكر الغربى حتى وقت قريب فى النظر إلى الكتب وكأن كل منها نسخة ثانية من الكتاب المقدس أقل مكانة وإن بقيت على شاكلته أو ظلاً له. بمعنى أن الكتب تمتعت بوضع متميز نتيجة لابتكارها ونقلها للمعرفة، وكأنها بممارسة هذا الأمر تقدم نسخة محلية مصغرة للنموذج الأصلى للكتاب، بامتلائه وثرائه وتنزهه عن السؤال.

يمتلك كل نص من النصوص المكونة للكتاب المقدس، مثله مثل الكتاب ككل، تاريخ استقبال سابق على الاستقبال الذى قنّنته الكنيسة، فالمقصود بكلمة "الكتاب المقدس" بالفعل ليس من المعطيات القائمة خارج سياق التاريخ. فبالنسبة لليهود لا يشتمل الكتاب المقدس على الأسفار المسيحية المسماة "بالعهد الجديد"، أما الكنيسة البروتستانتية فلا تضمّن كتابها المقدس الأسفار "الأبوكريفية" أو تلك المدوّنة أصلا باللغة اليونانية* deutero-canonical، لا كما

---

(٢) Valentine Cunningham, *In the Reading Gaol: Postmodernity, Texts and History* (Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994), p.203.

* تعتبر هذه النصوص المدونة باللغة اليونانية نصوصا ثانوية لتمييزها عن النصوص الأولى المدوّنة بالعبرية والآرامية، وقد رفضها مارتن لوثر واعتبر أنها ليست جزءًا أصيلا من الكتاب المقدس.[المحررة].

تفعل الكنيسة الكاثوليكية، ومن الناحية الأخرى ترفض الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية سفر الرؤيا. وتشير هذه الاختلافات،على مستوى المحتوى، إلى وجود اعتبارات أخرى، بخلاف النصوص فى حد ذاتها، تؤثر على الطريقة التى أملت قراءة هذه النصوص وجمعها. يكتب ديفد لوتون عند مناقشته للعملية التاريخية الخاصة بتشكيل الأسفار المكونة للكتاب المقدس قائلاً:

ما من شك فى أن المعايير علمية إلى حد ما: بحيث يُهجر المشكوك فى أمره كما ينكشف الزائف. ولكنها معايير انتقادية فى الوقت نفسه: حيث يستبعد القراء ما يرغبون عن قراءته كما يعزلون ما يبدو متناقضًا مع ما تبقى من نصوص. يبدأ هؤلاء القراء لا بالكتاب بل بالعقيدة ثم يُدخلون على الكتاب ما يعضد هذه العقيدة فقط. وهذا ما فعله المسيحيون الأوائل بشكل واع إلى حد كبير.[٣]

ومن هنا يتضح لنا أمر مهم يخص العلاقة بين الكتاب والنص فى الثقافات المسيحية، ألا وهو وجود أساليب متفردة ومختلفة تتعلق بالتفكير فى المادة المكتوبة. فمن ناحية، يتشكل الكتاب بصفته كيانًا موحدًا ومنغلقًا على نفسه نتيجة لاعتبارات ليست قائمة فيه. ومن ناحية أخرى نجد أن النص كيان غير مكتمل ومفتوح أمام الفحص والتمحيص وطرح التساؤلات كما أنه قابل للتحدى. ولذلك يجتذب إسباغ صفة النص على الكتاب الانتباه إلى كون السياقات التفسيرية ما هى إلا اعتبارات خارجية وغير متصلة بالوثائق الخاضعة للتفسير.

كان الصراع بين هذين الأسلوبين فى القراءة (الكتاب فى مقابلة النص) السمة المميزة للنقد الأدبى فى النصف الثانى من القرن العشرين، وعلى الأخص لذلك الفرع من الدراسات الأدبية الذى تعنى به هذه المقالة، ألا وهو المدخل متعدد المجالات لدراسة لأدب واللاهوت. فالكتاب كوحدة مغلقة وموسومة باسم المؤلف (الذى يمثل الرب- بصفته مؤلف العالم والكلمة- أى المثل الأعلى الأول والأخير)، والذى يظل مالك معناه الحقيقى ما هو إلا نتاج للخطاب اللاهوتى التأويلى. ولقد تميز النقد الأدبى فى السنوات الأخيرة بمخالفته الحادة لهذه

(٣) David Lawton, *Faith, Text and History: The Bible in English* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1990), p.17.

التوجهات، بل والتمرد عليها، برفض السيطرة النابعة من المؤلف كما احتفى بحماس متزايد بذاتية النص والدور الذى يلعبه القارئ فى خلق المعنى. وبذلك عند محاولة ضم مجالين يتقاسمان تاريخًا سابقًا مشتركًا، بالرغم من اختلاف أهدافهما، ساعد رواد المداخل التى اعتمدت على الدراسات متعددة المجالات الخاصة بالنقد الأدبى واللاهوت، فى السنوات المبكرة ما بعد الحرب، على خلق نزاع حديث بين التفسيرات، لايزال مستمرًا حتى الآن. وفى هذا الصدد عادة ما يُذكر آموس وايلدر وناثان .أ. سكوت كأول من فتح الطريق أمام الأدب واللاهوت كمجال منفصل للدراسة. فقد تأثر الرجلان بالأشكال النقدية السائدة عندئذ– أى النقد الجديد فى الدراسات الأدبية والتأويلية الجديدة فى الدراسات اللاهوتية.

انبثقت الدراسات اللاهوتية من صياغات فلسفية لمارتين هايدجر اعتمد فيها على محاولات فريدريش شلايرماخر وفيلهلم ديلزى، وهما من مفكرى القرن التاسع عشر، لوضع نظام للقراءات التأويلية. ففى فكر هايدجر أصبحت الهرمنيوطيقا مدخلاً لمسألة الوجود Being، يخلع عنها اللباس الميتافيزيقى، الذى اكتسبته من خلال الفكر الفلسفى الذى ورثته عن أفلاطون وأرسطو. رأى هايدجر أن هرمنيوطيقا الوجود تسمح لا Dasein– وهو شكل من أشكال الكينونة التى ينفرد بها الإنسان– بالظهور وفقًا للشروط الذاتية لهذا النمط. وبينما سار رودلف بولتمان، الناقد الألمانى المتخصص فى الدراسات التوراتية ، على خطى هايدجر فى محاولة إعادة اكتشاف معنى الوجود الإنسانى من خلال "نزع الصبغة الأسطورية" عن رسالة الكتاب المقدس ، وذلك مع الانتباه بشكل أساسى إلى المعنى الوجودى للدعوة المسيحية؛ فقد حذا جيرهارد إيبلينج وإرنست فوخس، وهما المفكران اللذان يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالتأويلية الجديدة، حذو هايدجر فى الاهتمام بلغة الإنجيل، حيث انصب اهتمامهما على ترجمة مفردات العهد الجديد وصوره وأشكال التمثيل الواردة فيه إلى لغة يمكن للمجتمع الحديث فهمها. كما كانت هذه الفكرة بؤرة اهتمام أعمال وايلدر وسكوت، فحاولا مزجها مع بعض عناصر مدرسة النقد الجديد، وتحديدًا أسلوب تناولها للأدب. واستلهم وايلدر ما اعبترته هذه المدرسة نصوصًا شعرية معتمدة فى تناوله للنص التوراتي: "لا بد من الأخذ فى الاعتبار ما يمكننا تعلمه عن اللغة الرمزية والمجازية من دارسى الشعر: فليس بإمكاننا حقيقة

ترجمة هذه اللغة، ناهيك عن إمكانية ترجمتها نثرًا، ومن ناحية أخرى لا بد من التفكير فى معناها من خلال خصوصية أسلوبها فى التوصيل".(٤)

كان للشاعر والناقد ت.س. إليوت دور أساسى فى تطور كل من النقد الجديد وكتابات وايلدر وسكوت المعتمدة على الدراسات البينية، حيث حددت مقالته الصادرة سنة 1935 بعنوان "الدين والأدب"، لسنوات طويلة لاحقة، شروط العلاقة بينهما، التى وصفتها المقالة بالتكامل، فقال: "لا بد من استكمال النقد الأدبى بنقد نابع من منطلق أخلاقى ولاهوتى محدد".(٥) وهنا يصعب إغفال أصداء عملية تكوين النص المعتمد عبر جمع نصوص متباينة، وتكريسها بصفتها كتابًا مقدسًا للمسيحيين. وتدعم هذه المقالة تكاملاً لا يمكن فرضه على النصوص إلا من الخارج فقط عن طريق نسق للقيم أو ميثاق أخلاقى مثل ذلك الذى تقدمه الكاثوليكية الإنجليزية التى يعتنقها إليوت نفسه.

لعبت مثل هذه المواقف دور الركيزة الأساسية فى تأسيس الأدب واللاهوت كحركة مميزة فى تاريخ النقد الأدبى، وفى مشروع النقد الجديد أيضًا. ورغم توجه النقد الجديد نحو عزل الأعمال الأدبية عن معانيها المتعلقة بالمؤلف، إلا أنه بقى فى إطار نموذج القراءة المعتمدة على الكتاب، إنطلاقًا من تأويل معتمد يرى فى النصوص الأدبية "أيقونات لغوية" (ونستخدم هنا عبارة و.ك.ويمزات الشهيرة). والأيقونة بهذا المعنى قطعة فنية قائمة بذاتها خارج التاريخ يمكن استجوابها باستخدام الأدوات النقدية الموصوفة، (مثل التوتر، والسخرية، والمفارقة ... الخ)، ولمصطلح "أيقونة" رنينه الدينى الذى يذكرنا بالتقديس البروتستانتى للأناجيل بصفتها كلاً متكاملاً، برهان ذاته، قادرًا على تخطى الظروف التى انكتب فيها إما عن طريق كشف الحقائق الأبدية، أو كما قد يعن لمن هم أقل ميلاً للتفكير اللاهوتى، عن طريق لغة وصور سامية. وبينما احتل دور المؤلف مرتبة ثانية بعد القارئ المتمكن الذى يوظف النقد الجديد، ظل العمل الأدبى حضورًا بذاته كاملاً ومتسيدًا.

(٤) Amos N. Wilder, *Early Christian Rhetoric: The Language of the Gospel* (London: SCM Press, 1964), p.133.

(٥) T. S. Eliot, 'Religion and Literature', *T.S Eliot: Selected Prose*, ed. John Hayward (Hammondsworth: Penguin, 1953), pp. 31-42 (p.31).

أدى ظهور البنيوية من النموذج اللغوى الذى اقترحه فرديناند دى ساسور فى كتابه **محاضرات فى علم اللغة** *Course In General Linguistics* (الطبعة الأصلية الفرنسية 1916) إلى نشأة اتجاه نقدى وعد بتقارب من نوع جديد بين النقد الأدبى والدراسات التوراتية. ففى بريطانيا نشر عالم الأنثروبولوجيا إدموند ليتش سنة 1969قراءة بنيوية لسفر التكوين، فى حين ظهرت فى أمريكا قراءات لنصوص توراتية تستلهم البنيوية فى منتصف السبعينيات على يد دانيل بات وجون دومينيك كروسان. ومن الجدير بالذكر أن تلك الأعمال وأغلب الأعمال التى سارت على خطاها تركز على الأشكال الروائية.

لقد كان للبنيوية أثر أكبر من أى محاولات أخرى فى النقد الأدبى، فى تغيير دراسة السرديات، بل وظل تأثيرها فى هذا المجال هو الأبقى. ويرجع ذلك، إلى حد بعيد، إلى ظهور عدد من نقاد البنيوية المتمكنين جدًا فيما صار يعرف لاحقًا "ببلاغة القص"، تركزت أعمالهم على القصص التوراتى. لقد تطورت جماليات السرد، التى نشأت فى إطارالشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية، متجاوزةً انشغالها فى البدايات بتعيين الأدوار وتحديد الشفرات اللغوية. وقد طورت ميكى بال أعمال المتخصصين فى علم سيميوطيقا السرد المبكرين من أمثال فلاديمير بروب وفيكتور شكلوفسكى وأ.ج. جريما، وذلك عن طريق مزج عناصر من نظرياتهم مع أساليب ما بعد البنيوية والنسوية لإنتاج نموذج تحليلى قوى ومميز. وتبين دراستها للقصص المسجل فى سفر القضاة ومعرفتها بالعلاقة بين تاريخ النقد التوراتى والنظرية السيميوطقية، كيف فشلت أجيال من النقاد الذكور فى الاعتراف بدور المشاركات من الإناث، وكنتيجة مباشرة لذلك أنتجوا تفسيرات مشوهة للنص[٦].

وكثيرًا ما يتم الاستشهاد بمقالة لرولان بارت بعنوان "مصارعة الملائكة: تحليل نصى لسفر التكوين 23:32 – 33" بوصفها نموذجًا للبنيوية التطبيقية، على الدراسة الفاحصة

(٦) Mieke Bal, *Murder and Differences: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death* (Bloomington: Indiana University Press, 1988) and *Death and Disymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago: Unversity of Chicago Press, 1988).

والتفصيلية للنص على طريقة ما بعد البنيوية.(٧) ولكن أعمال بارت تخطت التفصيل والتطوير المتعلق بالأنماط القصصية والتصنيف الغوى. وقد أظهرت معالجته المطولة والمفصلة لقصة قصيرة ألفها بالزاك، وتناولها بارت، فى كتابه **إس/زد** *S/Z* (صدر الأصل الفرنسى سنة ١٩٧٠) فشل هذا النوع من المداخل فى استنفاد المعانى الممكنة للنص الأدبي: فبدلاً من حبس المعنى فى قفص محكم من الإمكانيات السيميوطيقية حملته القراءة فى اتجاه ما لا يستنفد من المعانى تتجاوز نوايا المؤلف الغائب وقدرته على التحكم فيها. ولما كان النص المكتوب منفصلاً بالضرورة عن نوايا مؤلفه، ولما كانت اللغة، فى رأى الكاتب البنيوى، نظامًا مغلقًا من العلامات غير المرتبطة بالواقع الخارجى، فإن النصوص تصبح مفتوحة على المتعدد من المعانى التى يشكلها القراء. اختتم بارت كلامه بإعلان موت المؤلف – وهو إعلان مثقل بالإيحاءات اللاهوتية: "بمجرد إزالة المؤلف يصبح القول بفك شفرة النص عقيمًا. أن نمنح النص مؤلفًا هو {بمثابة} فرض حدود على هذا النص، وتحديد مدلول نهائى له... أما رفض تثبيت المعنى فهذا فى النهاية رفض للرب".(٨) والآن نجد ما صرح به فريدريش نيتشه قبل قرن من الزمان فى سياق البحث الفلسفى وقد أصبح أمرًا معلنًا فى النقد الأدبي: مات الرب.

أما تأثير تفكيك جاك دريدا فى مجال للغويات السوسوريّة* ومشروعه البنيوى فى عمله المحورى **علم الكتابة** *Of Grammatology* (الإصدار الفرنسى سنة 1967) فقد كان أشد فتكًا بالنقد اللاهوتى. فلم يكتف دريدا بالقول إن أشكال الخطاب الخارجية المستخدمة لإقرار بعض تفسيرات النصوص لفرض حدود على معانيها ما هى إلا أمور مفروضة أيديولوجيًا، بل سدد ضربة لقلب ممارسات القراءة المسيحية بتقويض مفهوم "المدلول

---

(٧) Roland Barthes, 'Wrestling with the Angel: Textual Analysis of Genesis32:23-33', *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (Glasgow: Fontana, 1977), pp. 125-141. تتكرر هذه النقطة فى مقالة Kevin Hart, 'The Poetics of the Negative', *Reading the Text: Biblical Criticism and Literary Theory*, ed. Stephen Prickett (Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991)pp. 281-340 (p.300).

(٨) Roland Barthes, 'The Death of the Author', *Image, Music, Text*, pp. 142-148 (p.147).

* نسبة لعالم اللغويات السويسرى فرديناند دى سوسير.

المطلق" أو الضمان النهائى للمعنى اللغوى. ويأتى هذا المفهوم فى الميتافيزيقا الغربية من المصطلح اليونانى لوغوس [الكلمة] وهو مصطلح يألفه قراء الكتاب المقدس المسيحى وإنجيل يوحنا، حيث يعرّف المسيح بهذا المصطلح. أما استراتيجية دريدا التفكيكية فتشمل استبدال اللوغوس النشط "بالأثر"، وهو على العكس من اللوغوس يتميز بكونه حركة بدلاً من كونه كيانًا أو شيئًا ثابتًا وذاتى المرجعية. فهذا الأثر لا أصل له ولا حضور فهو يتخفى خلف اللغة ومؤثرات المعنى التى يطلقها: "الأثر فى الوقع هو الأصل المطلق للمعنى بشكل عام، وهذا يعنى ... أنه لا وجود لأصل مطلق للمعنى بشكل عام[٩] (التأكيد فى الأصل). وفى ضوء هذا يمكن قراءة تاريخ الميتافيزيقا بما فى ذلك أشكال التأويل التى حددها اللاهوت المسيحى كتغطية منهجية للأثر المتحرك غير القابل للتمثيل، بالوجود الثابت للكلمة. لهذا السبب تحديدًا واجهت النظرية النقدية المعاصرة عقب موت المؤلف الناتج عن التفكيكية المفكرين المسيحيين المنشغلين بالدراسات الأدبية بمشكلة عويصة: تعلن النظرية– على حد قول دريدا– "نهاية الكتاب وبداية الكتابة."[١٠]

استفادت المداخل المسيحية لمشكلات التفسير التى وضعتها النظرية المعاصرة فى طريقها من أعمال الفيلسوف الفرنسى بول ريكور الذى كان له تأثير جم على دراسة الأدب واللاهوت على مدى السنوات التى شهدت ظهور الهرمنيوطيقا والبنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة وما أحدثته هذه الاتجاهات من ثورة فى الفكر النقدى. فقد أسهم ريكور، دون إظهار الولاء لواحدة من المدارس الفكرية، فى العديد من المناظرات شديدة الأهمية عبر خمسة عقود وكان دائمًا يحاول التوفيق بين الأفكار الأكثر نفعًا المستمدة من مجالات ومواقف متنوعة. فاستخدامه للدراسات البينية لمواجهة المشكلات التى تواجه التأويل ، واهتمامه بالنقد التوراتى وتطويره للنظرية الهرمينيوطيقية ما بعد هايدجر التى تحفظ إمكانية الإبقاء على الإيمان، كل هذا وضع عمله محط اهتمام خاص لدارسى الأدب واللاهوت. ويصعب هنا تلخيص أعمال

---

(٩) Derrida, *Of Grammatology*, p.65.

(١٠) المرجع السابق، العنوان الأول، ص ١.

ريكور فهى هائلة الحجم وواسعة المدى، إلا أن الإشارة إلى ثلاثة جوانب منها قد تظهر مدى أهميتها فى هذا المجال الدراسي:

أولاً: فى حين يشترك ريكور مع دريدا فى عدد من المواقف الفلسفية التفسيرية فهو يسعى إلى إضاءة العمليات التأويلية من أجل الارتقاء بتعزيز الوجود الإنسانى، بينما يكشف عمل دريدا بإصرار عن الشد والجذب والتناقضات الكامنة فى النصوص (النصوص الفلسفية تحديدًا) التى تقطع تماسك المعنى الواحد المدعَى. وتحظى أعمال ريكور بإعجاب أصحاب الميول اللاهوتية أو الدينية من النقاد لما تتسم به من التزام بالتوجه الأنطولوجى فى التفسير ثانيا: إن اعتماد الأمل كموقف عاطفى يوجّه عملية القراءة يضفى على المنهج التأويلى لدى ريكور توجهًا يروق للنقد المسيحى. ويبدو هذا الأمل (الذى يدين به ريكور لصياغات يورجن مولتمان اللاهوتية المعتمد ة على أعمال إرنست بلوخ) سمة من سمات محاولته لاستكمال عمل هايدجر وكانط. فالحدود التى يفرضها كانط على مدى حجم المعرفة (فى مقابل طرح هيجل عن "المعرفة المطلقة") تفسح مجالاً أمام الأمل داخل التأمل الفلسفى، ويستغل ريكور هذا الأمر فى نقد فكرة هايدجر عن الوجود الأصيل بوصفه "الكينونة فى اتجاه الموت". ثالثًا: انطلاقًا من الاعتراف بأهمية عمل نيتشه وماركس وفرويد (الذين يطلق عليه اسم "أسياد الشك") بالنسبة للتفسير، تحاول نظرية ريكور الهرمنيوطيقية المعقدة ذات القاعدة العريضة الدفاع عن شكل من أشكال التفسير يتجاوز الشك (الناتج عن المفاهيم الجاهزة والأيدلوجيا والقراءة النفسية الساذجة) وذلك على أساس "الثقة فى القدرة على القول، والقدرة على الفعل، والقدرة على التعرف على الذات كشخصية من شخصيات القصص."[١١] قد يُفهم هذا التأكيد على الثقة أنه الاتجاه المعاكس لرفض بارت للرب من خلال إنكار المعنى النابع من المؤلف. فإذا كان إنكار المعنى هو رفض الإله ، إذن فإن التفسير هو الاقتراب من لاهوت. وهذا لا يعنى العودة إلى إيمان قبل–نقدى ، بل على العكس، إنه يسمح بظهور جدلية هرمنيوطيقة بين الإيمان والشك.

---

(١١) Paul Ricouer, *Oneself as Another*, trans. Kathleen Blamey (Chicago: Chicago University Press, 1992), p.22.

قراءات دينية

عند الوقوف على الحالة الراهنة للعلاقات المتداخلة بين الأدب والنقد والنظرية والدين لا بد من الأخذ فى الاعتبار عددًا من العوامل الإضافية، فالسياق الثقافى للأدب الإنجليزى يجعل من المستحيل تحديد نقطة بداية حقيقية للدراسة البينية للأدب واللاهوت. وحتى ندرك مدى الصعوبة لا نحتاج لأكثر من التفكير فى الدلالة اللاهوتية لملحمة ميلتون **الفردوس المفقود**، أو إلى إعادة النظر فى توظيف الموضوعات التوراتية فى شعر وليم بليك، أو إلى الاهتمامات والإنجازات الفكرية لمفكرى القرن التاسع عشر البريطانيين من أمثال توماس كارلايل وجورج إليوت وماثيو آرنولد، أو إلى أعمال الكتاب الأمريكيين من أمثال رالف والدو إيمرسون وناثانيال هوثورن وديفد هنرى ثورو بتوجههم المثالى ذى النزعة المتسامية. وما زال إلحاح النغمة اللاهوتية والتوراتية فى الأدب والنقد قائمًا ومستمرًا حتى يومنا هذا.

ويجب ألا ننسى أن بعض النقاد الذين لم تتأثر أعمالهم برياح التغيرات النظرية واصلوا اهتمامهم بالكتاب المقدس كعمل أدبى وبأثره على الأدب الإنجليزى. ومن بين الأمثلة البارزة لهذا الاهتمام مقالات ك.س. لِويس عن التأثير الأدبى لصدور الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس، وعن الرؤية الرمزية لأعمال جون بانيان، بالإضافة إلى أثر الدراسة الأدبية على أعماله هو نفسه . أما مؤخرًا فقد درس كتاب نورثورب فراى **الشفرة العظمى** *The Great Code* (1981) الكتاب المقدس كوسيلة لفك شفرة كافة الأساليب الأدبية الغربية. إلا أن هذه المداخل على الرغم من كونها مثيرة لأجيال من القراء (سواء ممن لها اهتمامات لاهوتية محددة أم ممن ليس لها تلك الاهتمامات) فقد أخفقت فى التصدى للتحديات النظرية الأساسية وقت صدورها. فعندما كتب ك.س.لويس على سبيل المثال عن التناقض بين أسلوب المحاكاة المستخدم فى العهد الجديد ولغة الفن "الخلاق" و"الأصيل" و"التلقائي" يبدو أنه كان يقصد الجماليات الرومانسية بدلاً من الأفكار المعاصرة عن الثقافة و"الهروب من الذات

الذى روج له ت.س.إليوت.[١٢] وبالمثل يفتقد عمل فراى القوة النقدية المطلوبة لمواجهة التحديات النظرية الحديثة (مثل تفكيك التوجه اللاهوتى على مستوى المفاهيم) وذلك أنه كما لاحظ روبرت ديتوايلر وفيرنون ك. روبينز "لم يعتبر اللغة نفسها جزءًا جوهريًا من الإشكالية الهرمنيوطيقية." [١٣]

ليس بوسع النقد المعاصر الذى يتسم بالصبغة الدينية واللاهوتية تجاهل التقلبات اللغوية والفلسفية والثقافية التى حددت ملامح المشهد المعاصر، وهناك قرائن تشير إلى أن المفكرين فى هذا المجال البينى ليسوا راضين عن استمرار هذا التجاهل لمدة أطول. فتشير مقالة حديثة كتبها لويد دافيز فى مجلة المسيحية والأدب، وهى مجلة أمريكية، إلى أى مدى بدأ النقاد ذوى التوجهات اللاهوتية فى تناول القضايا النقدية المعاصرة من وجهة نظر دينية،[١٤] وفى الوقت نفسه فإن حقيقة اعتماد هذه النماذج النقدية بطريق مباشر أو غير مباشر على الرؤى المشتقة من المقولة الافتراضية عن "موت الرب" تجعل هذه المواجهات أمرًا مهمًا وفى غاية الصعوبة فى نفس الآن. ويسرى هذا الأمر على مداخل التفكيكية وما بعد البنيوية الأصلية، بل وعلى أشكال التفاعل والتبادل فيما يخص التفسير مع الحركات المهمة الأخرى التى شكلت الفكر المعاصر.

لعبت أعمال ميشيل فوكو عن تاريخ التكوينات الثقافية وعن الأهمية الايبيستمولوجية لتسلسل أنساب المفاهيم على طريقة نيتشه دورًا فى خلخلة أسس المعتقدات التى كان بإمكان الجيل السابق من دارسى الأدب واللاهوت الارتكان إليها. أما نقد جان-فرنسوا ليوتار للسرديات الشارحة- الأنساق العظمى الشارحة مثل الأيدلوجيات السياسية والنماذج الفلسفية والعقائد الدينية المستخدمة فى إضفاء الشرعية على المعرفة بصفتها كلاً قابلاً للإمساك به -

---

(١٢) C.S. Lewis, 'Christianity and Literature', *Rehabilitations and Other Essays* (Oxford: Oxford University Press, 1939), pp. 181-197 (p.191).

(١٣) Robert Detweiler and Vernon K. Robbins, 'From New Criticism to Poststructuralism: Twentieth Century Hermeneutics' *Reading the Text,* ed. Stephen Prickett, pp. 225-280.

(١٤) Lloyd Davies, 'Covenantal Hermeneutics and the Redemption of Theory', *Christiantiy and Literature* 46.3-4 (Spring-Summer 1997), pp. 1-41.

فقد طرح للمسائلة شرعية التفسيرات المعتمدة على التطبيق الذى لا يميز بين المعتقدات التى تتم ممارستها بالفعل والمعتقدات الجامدة ووجهات النظر فى الحياة. ومن ناحية أخرى فإن تشخيص جين بودريار لما بعد الحداثة وواقعها الافتراضى حيث تُستبدل بالعامل "الحقيقي" أطياف تفتقد الثبات المعرفى، قوامها مدّونات متعددة الطبقات يتراكب جديدها على قديمها وإن لم يمحه تمامًا، هذا التشخيص أربك اليقين الدينى فى "العالم" كموضوع لمحبة الرب والفعل المخلص للمسيح. وبطبيعة الحال، تواجه هذه التفسيرات ما بعد الحداثية للنزعات الثقافية المعاصرة، آراءً مضادة تفندها وتنقضها من مواقع فلسفية متباينة، وإن لم تحقق هذه الآراء بالضرورة، حتى ضمن شروطها، الدقة والوضوح فيما تقوله عن الظواهر التى تدعى شرحها. لقد شرع كريستوفر نوريس على الأخص فى توجيه نقد متصل للأفكار ما بعد الحداثية فى العقد الأخير فأخضعها للفحص الدقيق فى ضوء الفكر المادى العقلانى، غير أن تلك الأفكار احتفظت بما لها من تأثير عميق على عديد من النظريات والممارسة النقدية الأدبية.

إن أعمق تقدير لاهوتى أدبى لأشكال هذا الخطاب مابعد الحداثى ومترتباته نجده فى أعمال الكتاب أمثال رينيه جيرارد وبيرتون ماك وروبرت ديتوايلر وديفد ياسبر وستيفن د. مور ، إذ جدّ تغير ملموس على أساليب دراستهم للكتاب المقدس والثقافة والفن والأدب بسبب مواجهتهم لأعمال دريدا ودى مان وفوكو وغيرهم. ونتيجة لهذا التأثر لا يصعب اكتشاف الطبيعة الإشكالية لهذا اللقاء الفكرى، والتى لونت إيمان هؤلاء الكتاب بالله أو بالنص أو بالأشكال الموروثة للفكر. ولذلك يشهد مور بالحاجة إلى وضع النماذج التفسيرية التى كانت من المسلمات موضع السؤال، فهو "مقتنع الآن بضرورة وجود لحظة يتم فيها تحطيم الأصنام فى الدراسات التوراتية ... ومراجعة لا رفض المفاهيم المؤسّسة مثل الكتاب المقدس وتفسيره".[١٥] وبالنسبة إلى ياسبر أيضا "يحتاج الكتاب المقدس إلى قراءة ثانية آخذة فى

---

[١٥] Stephen D. Moore, *Literary Criticism and the Gospels: The Theoritical Challenge* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), p.176.

الاعتبار تحريره من صبغة القدسية المقيدة له".(١٦) إن هذه المراجعات وإعادة القراءاة التى أتاحتها النماذج النظرية الجديدة قد وجدت دعمًا من القوى المحيطة الساعية إلى التغيير، مثل ازدهار النقد النسوى وعودة ظهور الدراسات والقراءات التفسيرية اليهودية.

على الرغم من سهولة التعرف على الطرق التى تعمل من خلالها القيم الأبوية وكراهية المرأة فى بعض النصوص التوراتية، إلا أن الناقدات النسويات ملن إلى إظهار المزيد من الاهتمام بتعزيز أشكال إيجابية وخلاقة من التعامل مع أسفار الكتاب المقدس. وكان هذا عادة يعنى البحث عن أماكن ومساحات تسمح بالنظر إلى النساء على أنهن يلعبن دورًا مهمًا فى مجريات الأمور، أو بأن لهن تأثيرًا واضحًا على الأوضاع والظروف. ولذا فقد كان لعمل دارسات اللاهوت والناقدات من أمثال إليزابيث شوسلر فيورنزا ودافنى هامبسون وأليسيا أوستريكر وروزمارى رادفورد رويتز وفيليس تريبل أثرًا على رفع مستوى الوعى بمدى ميل قراءات الكتاب المقدس فى إطار الثقافة المسيحية نحو الحد من أهمية الدور الذى تلعبه النساء كفاعلات وكمعانيات أيضًا بين طيات صفحاته، بل حتى نحو إغفال هذا الدور تمامًا. لذا قالت تريبل بأن الكتاب المقدس يحتاج إلى قراءة جديدة اليوم تأخذ فى الاعتبار "مبدأ خلع الصفة الأبوية عنه".(١٧)

وإذا كان التحيز الذكورى قد كشفته القراءات النسوية للكتاب المقدس، فإن التحيز المسيحى ظهر بوضوح جلى عندما وُضع على خلفية الدراسات اليهودية التى ظهرت مجددًا. فقد لفت كتاب سوزان هندلمان ***قاتلو موسى*** *The Slayers of Moses*(1982) الأنظار إلى حقيقة مفادها أن الباحثين اليهود مثل هارولد بلوم وجاك دريدا وجيوفرى هارتمان استعملوا مشتقات مستوحاة من الممارسات والتقنيات التفسيرية الحاخامية (التى قطب لها جبين الغربيين الممارسين لما يسمى "بالنقد الأرقي" وأتباعه اللاحقين) لأكثر من عقد من الزمان. أما الباحثون الآخرون مثل روبرت ألتر ودانييل بويارين وهارولد فيش ومائير سترنبرج فقد

(١٦) David Jasper, *Reading in the Canon of Scrtipture: Written for our Learning* (London: Macmillan, 1995), p.xv.

(١٧) Phylis Trible, 'Depatriarchalizing in Biblical Interpretation', *Journal of the American Academy of Religion* 41 (1973), p.48.

ركزوا اهتماماتهم النقدية على الكتاب المقدس العبرانى (لا المسيحي). وقد أوضح عمل بويارين على الأخص العلاقة بين الأفكار المعاصرة المتعلقة بالتناص والأشكال الميدراشية للقراءة. كما كان لكتاب هاندلمان بالإضافة إلى كتابه **الميدراش والأدب** Midrash and Literature(1986)- وهو مجموعة من المقالات التى ألفها باحثون يهود- عظيم الأثر فى العلاقة بين النقد الأدبى والدراسات التوراتية، ليس لتحديه هيمنة الأشكال التاريخية للتفسير المستوحاة من الغرب فحسب، بل أيضًا لأن أعمال النقاد الملمّين بالقراءات النقدية العبرانية لممارسات القراءة العبرانية والمتمكنين من اللغات التوراتية قد كشفت السمة الأيديولوجية للتفسيرات التى تمت فى إطار الثقافة المسيحية.

ومن العناصر الأخرى فى عملية التغيير هذه، الوعى المتنامى بين المجتمعات متعددة الثقافات فى الغرب بالأديان غير اليهودية-المسيحية وممارساتها الخاصة بالقراءة. وعلى الرغم من أن التبادل بين الأديان فى مجال التأويل لم ينتج بعد نماذج نظرية جديدة، فقد بدأ بعض النقاد من داخل الثقافة المسيحية بالاعتراف بالحاجة إلى مساءلة الافتراضات المسبقة فى التفاسير التى يفرضها تشكيل لاهوتى أو دينى معين. وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أنه حتى هذه المرحلة من النقاش، ولأغراض الوضوح والاختصار، أغفلت الفرق بين "اللاهوت" و"الدين." ويمكن تبرير هذا الأمر جزئيًا عند الأخذ فى الاعتبار أنه رغم ما يوحى به تعبير "الأدب والدين" فى أمريكا الشمالية بدلاً من "الأدب واللاهوت" من ليبرالية، فإن الباحثين البريطانيين والأمريكيين على حد السواء مالوا إلى البقاء داخل إطار تفسيرى محافظ إلى حد كبير. ولكن كما أسلفت، هناك استثناءات لهذه القاعدة ، فأعمال روبرت ديتوايلر فى أمريكا الشمالية وديفد ياسبر فى المملكة المتحدة بدأت مهمة إعادة التفكير فى هذه العلاقة بطريقة تعد بكسر قيود النقد المسيحى الأونطولوجى من أجل ما يشيرون إليه مجتمعين باسم "القراءة الدينية."

وتعتمد فكرة ديتوايلر عن "القراءة الدينية" التى تبناها ياسبر وطورها[١٨] بخمسة عناصر محددة: (1) التأكيد على تحاور التفسيرات بدلاً من تصادمها وذلك استنادًا إلى الاعتقاد بأن النصوص لا تتطلب تحليلاً صحيحًا يحتاج إلى الدفاع عنه، (2) "التكوين" الجمعى "للأساطير والطقوس ضد الفوضي" لتجاوز فشل "العقل الذى يدعى الرشاد والموضوعية" فى مواجهة الفوضى الكامنة فى الواقع، (3) القراءات والمناقشات الجماعية للنصوص فى مناخ احتفائى كبديل للفكر الخاص والكتابة عن هذه القراءات والمناقشات، (4) الاهتمام بالمجاز (فى النصوص الأدبية) كآلية للتعامل مع الفائض من المعنى (وربط هذا المجاز بنظرية فرويد التى تُرجع نشأة الدين إلى الحاجة إلى ترويض التطرف فى السلوك عبر الطقوس والاحتفالات)، (5) الانتباه إلى أن اختزال النص الأدبى بهدف إنقاذه من التحليل التقليدى (الأرسطي) الذى درج النقد الغربى على تعريفه به، أمر مستحيل. إن النقد الدينى، كما نظّر له ومارسه ديتوايلر وياسبر، يعتبر انقلابًا على ما طرحه إليوت من "نقد مبدئي" مضاد للعلمانية، يؤكد مادية النصوص (لا الخرافى فى لغتها ومواضيعها) مما يستبدل بالسعى وراء الأفكار السامية خارج النص، قراءةً تعبر عن العناصر الكامنة فيه وتحتفى بها.

ويؤكد ياسبر أيضًا على الحاجة لممارسة قراءة تقاوم هيمنة النماذج الأقدم لشروح النصوص، وهى نماذج تولى أهمية كبيرة للنصوص المعتمدة ولأشكال التأويل التقليدى. كما يؤكد ضرورة طرح "نوع مختلف من السياسة تواجه السلطة ومؤسساتها وتهتم اهتمامًا حقيقيًا بقضايا الحرية وتحرير القيم".[١٩] بالقرب من نهاية مقال له بعنوان "الدين والأدب" (المقال الذى تم الاستشهاد به سابقًا) يهزأ ت. س. إليوت بشكل واضح ممن "يطالبون، بقدر يزيد أو ينقص، من التغييرات الجذرية " فى النظام الاجتماعي؛ لأنهم يهتمون فقط "بتغييرات آنية ومادية وخارجية فى طبيعتها". لذا وفقًا لرؤية إليوت يعد الجانب السياسى للقراءة الدينية التى يصر ياسبر عليها نوعًا يُرثى له من 'العلمانية'. ويمكن إرجاع جزء من أسباب اتساع هذه الهوة الكبيرة بين تأكيد إليوت على النقد المسيحى بوصفه خطابًا أخلاقيًا محاصرًا

---

(١٨) Robert Detwiler, *Breaking the Fall: Religious Readings of Contemporary Fiction* (San Francisco: Harper and Row, 1989); Jasper, *Readings in the Canon of Scripture.*

(١٩) المرجع السابق، ص ١٣٧.

"ومواجهة أنقاض" أدب لا إله له من ناحية، والتأكيد المعاصر على شمولية الجسد والسياسة من ناحية أخرى، إلى كون هذه الهوة نتاجًا لما حاولت هذه المقالة تتبعه.

لقد سارعت هذه الأمور مجتمعة فى خلق ما يشبه أزمة فى الدراسات البينية للأدب واللاهوت. إذ يواجه كلا المصطلحين أسئلة لا جواب لها بشأن الحدود الفاصلة والتعريف، مما يعقد أية محاولة لإقامة حوار مثمر بينهما. ولم يعد من المفروغ منه فى نظر الباحثين أن الأدب تصنيف مستقر له معناه، ولا أن مصطلح اللاهوت له مدلول قائم الصلاحية. إن الموت الفلسفى والنقدى للرب والمؤلف وزيادة تعقد المدلول اللغوى، بالإضافة إلى الوعى المتزايد بالدمار العالمى والمعاناة الإنسانية المرعبة التى تصلنا عبر نظم الاتصالات متزايدة السرعة والكفاءة، اجتمعت كل هذه الأمور لكى تعود بالتأمل اللاهوتى إلى موضوعه القديم: الدفاع عن أن الرب خيّر وقدير. ولهذه الأسباب كلها قد يكون من المناسب الآن أكثر من ذى قبل التحدث عن "النصوص المعبرة عن هذا الدفاع بدلاً من "الأدب واللاهوت" وفقًا لفكرة ديفيد ياسبر.[٢٠]

(٢٠) David Jasper, *The Study of Literature and Religion* (London: Macmillan, 1989), p.135.

النظرية الأدبية والعلم وفلسفة العلم

كريستوفر نوريس

ترجمة: عزة مازن

قد يبدو أن النقد الأدبى وفلسفة العلم لا تشتركان إلا فى القليل من الاهتمامات، إذ تهتم فلسفة العلم فى الأساس، على الأقل وفق معيار من المعايير المتفق عليها، بتفسير كيف تؤدى النظريات العلمية إلى التقدم وذلك بتقديمَ معارف وصفية مفصلة وتفسيرية عميقة عن الأشياء المادية والمسارات والأحداث. قد تختلف الأفكار حول كيفية الأداء، فعلى سبيل المثال، هل نستخدم منهج "من أعلى إلى أسفل" الذى يستخلص توقعات إمبريقية بدءًا من المستوى الأعلى مرورًا بالمقولات فى المستوى الأدنى أم - على العكس- نستخدم المقاربة الاستقرائية التى تبدأ "من أسفل إلى أعلي" والتى تبدأ من معطيات إمبريقية وتتعامل معها كأساس لإقامة نظريات على أوسع نطاق من حيث عموميتها واتساع مجالها.[١] وهناك عديد من القضايا الجوهرية الأخرى التى ينقسم حولها فلاسفة العلم، ومنها القضية (التى أثارها هيوم فى البداية) والتى تتعلق بصلاحية المقولات الاستقرائية مهما كان شكلها ومشكلة تبرير التفسيرات السببية (أو الرجوع إلى "القوانين الطبيعية" المسلم بها) التى تتجاوز بالضرورة حدود الانتظام والاتساق الملاحظ أو "الاقتران المستمر" عند هيوم.[٢] وبذلك تبعد فلسفة العلم كل البعد عن تقديم جبهة متحدة بهذا الخصوص. وعلى حد سواء قد يسود الظن بأن مثل هذه القضايا عوالم

---

(١) انظر/ى/ى على سبيل المثال:
Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, 2edn. (New York: Harper & Row, 1959); Bertrand Russell, *On the Philosophy of Science* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965).

٢ David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1940), ed. L.A. Selby-bigge (Oxford: Clarendon Press.1888).
انظر/ى/ى أيضًا:
David M. Armstrong, *What is a Law of Nature?* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983; Nancy Cartwright, *How the Laws of Physics Lie* (Oxford: Oxford University Press, 1983).

منفصلة عن نوع الاهتمامات التى تشغل نقاد الأدب ومنظِّريه. فهم لا يولون اهتمامًا كبيرًا بصدق النظرية أو قدرتها على التفسير وإنما يركزون على قدرتها على التقاط بعض الجوانب البارزة لاستجابتنا الذاتية للأعمال الأدبية – وبتعبير شكلانى – قدرتها على تحديد مواضع بعض ما يميز البناء الشعرى أو السردى. ويمكن القول بأن مثل هذه المقاربات تضفى على النقد صبغة أقرب إلى المكانة العلمية، بمعنى أنها تمنحه حقًا فى استخدام مناهج تشبه تلك المستخدمة فى العلوم الفيزيائية لا الرجوع إلى أهواء استجابة القارئ الفرد وحدها. ولكن مازال هناك منطق ما فى ارتباط النظرية الأدبية – على غير فلسفة العلم – بشئون الفهم الثقافى واللغوى والتأويلى حيث يبدو أنه لايمكن تطبيق هذه النماذج العلمية إلا بشكل محدود.[٣]

وعلى أية حال، يبدو أن كلاً من فرعى المعرفة هذين يوظف معايير للصلاحية والصدق تختلف عن تلك التى يوظفها الآخر. قد يمكن تحديد هذا الاختلاف بوضوح شديد بالقول إن النقد الأدبى دائماَ ما يتضمّن بعدًا تفسيريًا، وهى النقطة التى عندها – مع كل الاحترام للشكلانيين والبنيويين – تفسح قضايا المنهجية التطبيقية المجال لقضايا المعنى والتأويل. ومع ذلك فهذه مجرد بداية تعقّد الصورة فيما يتعلق بالتطورات الحديثة فى فلسفة العلم منذ منتصف القرن العشرين. فما حدث – باختصار – هو التساؤل (قد يقول البعض بحدوث تحول جذري) حول المعايير والقيم المستقرة والمعمول بها فى هذا المجال مما يتجلى تأثيره فى تحدى القبول المباشر بالحدود التقليدية. فمن جهة أصبح بعض فلاسفة العلم أكثر تقبلاً لمجموعة من الأفكار – حول تغير الإطار المعرفى ودور الاستعارة فى النظريات العلمية و"البناء اللغوى للواقع" وما إلى ذلك – تروق كثيرًا لمنظِّرى الأدب الذين يميلون إلى إعلان حقهم الخاص فى قدر من الخبرة الفنية المكتسبة فى مثل هذه الموضوعات.[٤] ومن

---

٣ انظر/ى

Paisley M. Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science* (Ithaks N.Y.: Cornell University Press, 1988).

٤ انظر/ى على سبيل المثال:

Bruce Gregory, *Inventing Reality: Physics as Language* (New York: Wiley, 1988); Mary Hesse, *Models and Analogies in Science* (London: Sheed & Ward, 1963).

جانب آخر فقد اكتشف هؤلاء المنظِّرون دلائل على انهيار (أو أزمة كُونية متأصلة) فى خطاب العلوم الفيزيائية، الذى يقر بأنه لا يمكن إحداث تقدم أو تقديم حلول باستخدام اتجاهات العقل العلمى الشائعة كلاسيكيا. ومن أعراض ذلك ما ذكرناه سابقًا من تقبّل لأساليب جديدة فى التفكير مع تحدى الأفكار الشائعة عن الموضوعية والحقيقة التى طرحتها حتمًا - كما يقولون - التطورات الحديثة فى العلوم الفيزيائية. قد يشك المرء فى أن منظِّرى الأدب والثقافة - خاصة ذوى الأفكار الما بعد حداثية - تابعوا أجندتهم الخاصة باستخدام بعض استعارات موحية وإن لم تكن واضحة تمامًا، فيها ثنائية الموجة/الجزيء وعدم قابلية الرياضيات للحسم وحدود القياس الدقيق ونظرية الفوضي* chaos theory وما إلى ذلك.[٥] ولم يكن واضحًا كذلك أن المقاربات الكُونية [نسبة إلى توماس كون] القائمة على أطر معرفية نسبية لتاريخ العلم وفلسفته قد انتصرت على المداخل المنافسة (سواء كانت مداخل واقعية أو قائمة على شرح الأسباب). ولكن من المؤكد أن المناقشات الجدلية فى هذا المجال أعقد بكثير مما بدت عليه لكل من كتب حول الموضوع منذ قرن مضى.

العلم يمثل تهديدًا: من ريتشاردز حتى النقد الجديد

من الأرجح أن تكون القضية قد أثيرت فى باكورة القرن العشرين على طريقة ماثيو أرنولد وأفكاره حول وظيفة الشعر (أو الإبداع الأدبي) فى ثقافة يسيطر عليها العلم. يرى أرنولد أن العلم يشكل تهديدًا لمثل هذه القيم بحرمانه العالم من سحره وفتنته، وتجريده له من سبل الراحة والطمأنينة كافة، وأيضًا من العلاقات الحميمة التى كان لها دور فى علاقة الإنسان بالطبيعة والكون الفيزيائى.[٦] وأكثر من ذلك، فقد أثار العلم السؤال المقلق عما إذا

---

* يترجمها البعض بنظرية الشواش.

٥ كمستند أول انظر/ى:

Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans, Geoff Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

٦ راجع/ى على وجه الخصوص:

Matthew Arnold, "The Study of Poetry", in D. J. Enright and E. de Chickera (eds.), *English Critical Texts* (Oxford: Oxford University Press, 1972), pp. 260-285.

كان لدى الشعر شيئًا ذا مغزى يقوله فى عصر مكرس لمفاهيم معرفية مؤسسة على العلم والتقدم الثقافى. وجاء رد فعل أرنولد – مثل نقاد الأدب التاليين أمثال تى. إس. إليوت وآى. إى. ريتشاردز – بأن أنكر وجود أية علاقة من هذا القبيل (ومن ثم أى إمكانية للصراع) بين الحقيقة الإبداعية ومعايير الحقيقة المطبقة فى العلوم الفيزيائية. وترتبط هذه الحقيقة الإبداعية بتنمية القيم الإبداعية والروحية فى الإنسان، وهو ما يخرجها من نطاق الحكم عليها باستخدام تلك المعايير الأخرى. سار إليوت على نهج أرنولد فى الدفاع بأن دعا إلى "الفصل التام" بين الشعر والمعتقد، وذلك بأن يهتم الشعر بالاحتياجات التى لا تفى بها على الإطلاق المنافع المادية للثقافة التكنوقراطية.[٧]

أصبحت القضية فى بعض جوانبها أكثر إلحاحًا عند ريتشاردز منذ تأثرت مقاربته للنقد الأدبى تأثرًا كبيرًا بمناهج العلم التجريبى، خاصة فى مجالات علم النفس والأنثروبولوجيا.[٨] وقد أعجبته كذلك حجة المنطقية الوضعية ومفادها أن أنواع القول الوحيدة ذات المعنى هى تلك التى تعبّر إما عن حقائق تحليلية (واضحة بذاتها للعقل بفضل بنائها المنطقي) أو مزاعم تجريبية يمكن التحقق من فحواها بالملاحظة أو التجريب،[٩] أما غير ذلك فهو شأن من شئون استخدام اللغة بطريقة لا توظف فيها الحقيقة للتعبير عن مختلف الاتجاهات والمشاعر والعواطف أو الحالات المزاجية للشخص. وتضم هذه الفئة معظم كلامنا فى حياتنا اليومية وأشكال التعبير عن أحكامنا الأخلاقية أو الجمالية، حيث المحتوى العاطفى المحض الذى لا يخضع بحال من الأحوال للتبرير المنطقى. ومن ثم أدى ذلك إلى أن يخلص ريتشاردز إلى ضرورة التعامل مع ما نصادفه من قول يبدو تقريريًا فى قصيدة على أنه "قول غير حقيقي"، طالما أن وظيفته ليست أن تؤكد بعض مزاعم الحقيقة القابلة للتحقق، وإنما إثارة

---

٧ T.S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber, 1951) and *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 2nd edn. (London: Faber, 1964).

٨ I. A Richards, *Principles of Literary Criticism* (London: Kegan Paul, Trench & Trubner, 1924).

٩ I. A. Richards, *Science and Poetry* (London: Kegan Paul, Trench and Trubner, 1924);

ثم الطبعة المنقحة والمزيدة:

Sciences and Poetry (London: Routledge and Kegan Paul, 1970).

مجموعة كبيرة من الاستجابات العاطفية المعقدة فى نفس القارئ. ويعتقد ريتشاردز أنه بهذه الطريقة وحدها يمكن إنقاذ الشعر من تعديات رؤية علمية للعالم لا يمكن لها أن تجد فى غير ذلك حيزًا لمثل هذه الأشكال من الاستغراق الذاتى المتخيل.

بالطبع كانت هناك أشكال أخرى من الرد أكثر قوة أو حدة حتى عندما كان ريتشاردز يطور نظريته عن المشاعر ومعنى الشعر. وفى هذا الإطار قدم ف. ر. ليفيز F. R. Leavis -وهو أيضًا يدين بالكثير لأرنولد – حجته فى الدفاع عن المركزية المطلقة للدراسات الأدبية من حيث إنها الوسيلة الوحيدة للحفاظ على القيم الإنسانية الأساس وعلى حس بالاستمرار الثقافى، رغم ما يلوح من تهديد الحضارة "التكنولوجية البنثامية" [نسبة للمفكر النفعى بنثام]وفى مواجهتها.[١٠] استعان نقاد مدرسة النقد الجديد الأمريكيون بفكر ريتشاردز فى بعض جوانبه – خاصة تأكيده على التركيب الاستعارى للغة الشعرية وثرائها – مع رفضهم مقاربته التى يرونها مبالغة فى ذاتيتها ومنحاها النفسانى.[١١] والأفضل أن توضع هذه السمات "فى كلمات على الصفحة"، أى فى تراكيب بلاغية مختلفة محكمة الصياغة – تتنوع بين الإبهام والسخرية أو المفارقة – تتيح للقصيدة البقاء من حيث هى "أيقونة لفظية" عبر تقلبات التلقّى الثقافى أو استجابة القارئ الفردية، وأيضًا رغم هذه التقلبات. وبهذه الطريقة وحدها (على حد اعتقادهم) يمكن للشعر القيام بدوره كمحور مقاومة لقوى العقل التكنوقراطى الذى يذهب تأثيره إلى إنكار أو بخس قيمة أية تجربة تستعصى على الحصر فى مفاهيمه وتصنيفاته الآلية الضيقة.

---

١٠ F. R. Leavis, *For Continuity* (Cambridge: Minority Press, 1933) and *Revolution: Tradition and Development in English Poetry* (London: Chatto & Windus, 1936).

١١ انظر/ى على سبيل المثال:

Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1939) and *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt Brace, 1947); John Crowe Ranson, *The World's Body* (New York; Scribner, 1938) and *The New Criticism* (New York: New Directions, 1941); W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954).

إن هذا الاتجاه الذى يؤكد على قدرة الشعر على تحقيق الخلاص للبشر - أى قدرته على استرداد "جسد العالم" بجاذبية قائمة على الحدس وما يفوق العقل متجاوزًا الحس بالنثر العادى - يتفق مع القيم الزراعية للنقاد الجدد وهويتهم الجماعية كحركة أدبية من أقصى الجنوب الأمريكى تتعارض مع ما اعتمده الشمال الأمريكى من أخلاقيات تحديثية تسعى إلى التقدم العلمانى.[١٢] تقوم هذه القيم على افتراض أسطورة للأصل تتسم بالمحافظة والحنين إلى الماضى حيث يقوم جنوب ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية بنفس الدور الذى قامت به إنجلترا ما قبل الحرب الأهلية [بين الملكية وأنصار كرومر فى القرن السابع عشر] فى نظرية التراث الشعرى عند إليوت وفكرته عن التغيير الثقافى الجذرى المتمثل فى "انفصام الحساسية" التى ظهرت - على ما يفترض إليوت - فى منتصف القرن السابع عشر[١٣]. فى كلا الحالين تساوى العلم مع نشأة أخلاقيات تكنوقراطية تعمل على فرض انفصال تام بين العقل والعاطفة، والتفكير والاستجابة الشعورية، والحدس والإدراك كأساليب للفهم. وفى كلا الحالين أيضًا أدت هذه الاستجابة إلى صياغة مفهوم لمعنى الشعر تنتزعه من عالم القول النثرى العقلانى وتضع قيمته فى مجال منفصل حيث تُطبق معايير مختلفة تمام الاختلاف. ورغم ذلك، بقيت فكرة تحقق المعرفة بالسبل التى يقرها العلم وضرورة أن يتصالح النقاد معها بالقدر المستطاع - مادامت صحيحة وصالحة - تلقى قبولاً واسعًا، تحديدًا من إليوت وريتشاردز.

اتجاهات ما بعد التجريبية: المنعطف التأويلى

يبدو ذلك كله بمنأى عن متابعى تطورات النظرية الأدبية وفلسفة العلم على مدى العقدين الماضيين. ومن المؤشرات الدالة على هذا التغير أنه يستحيل على أى منظرٍ للأدب فى العصر الحديث أن يشعر بالحاجة إلى تكييف فكره مع إنجازات العلوم الفيزيائية وتقدم

---

١٢ انظر/ى على وجه الخصوص
John Fekete, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Theory from Eliot to McLuhan* (London: Routledge & Kegan Paul, 1977).

١٣ T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" and "The Metaphysical Poets", in *Selected Essays*, pp.3-11 and 241-250.

يُفترض أنه من المسلمات. لقد كان لهذا التغير سببان رئيسان يتصلان بالتطورات الحديثة (ما بعد ١٩٥٠) فى فلسفة العلم، وبتحول النظرية الأدبية إلى مجال متخصص لا ينزع إلى الدفاع عن نفسه أو استجداء الاعتراف به إزاء مزاعم المنهج العلمى. أولاً تعرضت الوضعية المنطقية للعديد من المشكلات، ومنها أنه لايمكن تحديد المبدأ الذى تقوم عليه (مبدأ الإثبات والتحقق) بشكل لايتفق مع ما وضعته هى نفسها من معايير القول الأصيل (توفر الحقيقة والقابلية للإثبات)، وتحديدًا أن يكون هذا القول منطقيًا لايحتاج إلى الشرح أو قابلاً للإثبات التجريبى. تابع دبليو. فى. كواين W. V. Quine هذه القضية بمزيد من التركيز فى مقاله المهم "عقيدتان للتجريب" "Two Dogmas of Empiricism" وفيه أنكر مجرد احتمال التمييز بين المقولة التحليلية (أو حقائق المنطق) وبين المقولة التركيبية التى تؤكد زعمًا من المزاعم فيما يتصل بعوارض للحقيقة أو حقائق الملاحظة التجريبية.[١٤] ومن ثم، حسبما يرى كواين، من الخطأ الاعتقاد بأن الملاحظات والتنبوءات والفرضيات الاستقرائية وغيرها يمكن مراجعتها كل على حدة، بالدليل ثم إدراجها فى إطار نظرية قانونية شاملة يمكن التأكد منها أو دحضها بأساليب مماثلة بالعودة إلى عناصر المعطيات التجريبية ذات الصلة.[١٥] وبالأحرى لابد من معاملة مثل هذه المقولات على نحو شامل، أى من حيث تستمد مضمونها الذى يعتمد فى تقييمه على الحقيقة من "الشبكة" الكلية أو "النسيج" الكلى للمعتقدات المتداخلة الذى يشكل تيار المعرفة العلمية فى زمان محدد.

وفى هذه الحالة، يصعب تصور وجود مقولة غير قابلة للمراجعة عندما يظهر برهان ملح يدحضها، سواء مست هذه المراجعة الأطراف الخارجية للنسيج حيث تتشكل المعتقدات بفعل تدفق المثيرات الحسية، أو فى القلب منه حيث يقيد التفكير ما يعتبره الآن "قوانين" منطقية "للتفكير". ويمكننا دائمًا تصور ظروف تضطرنا لمراجعة تلك القوانين، وعلى سبيل

---

١٤ W. V. Quine, "Two Dogmas of Empericism', in *From a Logical Point of View*, 2nd edn. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961), pp. 20-46.

١٥ من الواضح أن كواين استرشد فى حجته بتعديل رودولف كارناب لهذه النظرية المنطقية التجريبية الذى قدمه فى عديد من الأعمال ذات الأثر. انظر/ى على وجه الخصوص:
Carnap, *The Logical Structure of the World and Pseudo-Problems in Philosophy*, trans. R. George (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1967).

المثال - وهو مثال مأخوذ من كواين - فيما يتصل بالفيزياء الكمية واقتراح وضع بعض المسلمات المنطقية جانبًا لاستيعاب الظواهر التى تستعصى على الفكر الكلاسيكى مثل ازدواجية الموجة/الجزيء.

وبالعكس ليس هناك قول يستند إلى الملاحظة - أى قول بشأن حقيقة إمبريقية - يصمد للمراجعة إذا تعارض مع المعتقدات الراسخة أو الالتزامات النظرية. مما يعنى أن بإمكاننا إبتكار برهان مختلف (يحفظ النظرية) ربما بتحوير إدراكنا أو حدود ما لدينا من قوة الملاحظة (ولو بالاستناد إلى التكنولوجيا). ومن ذلك نخلص إلى أن النظريات ستبقى دائماَ "بعيدة عن الحسم" مع توفر أفضل الأدلة المتاحة، بينما ستبقى الأدلة دائمًا "مثقلة بالنظرية"، طالما أنها تستلزم مجموعة معينة (قابلة للتحدي) من المعتقدات والفرضيات والمنطلقات والالتزامات الأنطولوجية وما إلى ذلك. ومن ثم، حسبما يرى كواين، فإن وحدة الدلالة التجريبية لتقييم النظرية العلمية هو مجمل مايُعتبر صحيحًا من المعتقدات فى زمن بعينه، لا مجموعة فرعية محددة وواضحة يمكن اختبارها بعيدًا عن المعتقدات الأخرى التى تدهشنا بانتمائها لأجزاء أخرى من النسيج. ذلك أنه رغم الزعم بالحقيقة التى نحن بصددها، وإن استند إلى القواعد الأساس للتفكير المنطقى أو قوة الضمان الإمبريقى، تبقى إمكانية إضافة فرضيات مساعدة تلعب دورًا فى قبوله، ومن ثم تترك مجالاً لبعض التأويلات البديلة التى من شأنها تحدى ما يبدو أنه مسلم به. وبذلك (نكرر) لا يكون هناك قول محصن من المراجعة إذا قرر المرء - سواء اعتمد على أسس برجماتية أو من قبيل المحافظة على بعض النظريات المفضلة - قبول تحدى الأدلة المستعصية بإعادة توزيع أسانيد أو قيم الحقيقة على النسيج بأكمله.

لقد ناقشت مقال كواين بالتفصيل لأنه يومئ إلى تغيير فى أسلوب التفكير السائد ليس فقط فيما يتعلق بنظرية المعرفة وفلسفة العلم ولكن أيضًا فيما يتصل بالعلاقة بين فرعى المعرفة هذين وغيرهما من مجالات البحث، بما فيها النقد الأدبى والعلوم الإنسانية أو الاجتماعية. ومع ذلك، اعتمد منظرو الأدب - من الرومانسيين وحتى النقاد الجدد - على التركيز على الوحدة العضوية للنص وعلى عناصره الشكلية وزعموا أنه لا يمكن تحليل

الشعر بشكل يختزله ويفتته إنما لابد من التعامل معه كنتاج لتفاعل معقد وترابط عضوى بين عناصر متعددة للمعنى والتركيب والشكل. برزت هذه الفكرة فى كتابات ريتشاردز فى مرحلته الوسطى حيث تخلى عن نظرية الشعر بصفته قولاً وهميًا وتبنى مقاربة أقرب للتأويلية تكتسب فيها الكلمات معانى فى أغلب الأحوال عبر عملية مواءمة متبادلة أو تعريف متداخل فى سياق استخدامات شتى.[١٦] أضف إلى ذلك ما بدأ يشعر به نقاد الأدب من أن العلم لم يعد يمثل تهديداً بادعائه احتكار خطاب المنطق والحقيقة، أو وضوحه وصحته كاتجاه للمعرفة لا يبارى فى قدرته على الوصف والتنبؤ وشرح الأسباب. بينما بدأ فلاسفة العلم (أو بعضهم) يتشككون فى مثل هذه المزاعم، ازداد منظرو الأدب يقينًا فى تأكيدهم أنه لا يحق بحال وضع أنماط المعرفة التى يقدمونها – التأويلية والتفسيرية والسردية والاستعارية والمثقلة بالمعانى – فى مكانة أدنى تتطلب نوعًا من الدفاع الخاص عنها عند مقارنتها بما تقدمه العلوم الطبيعية من معرفة.

أسهم فى هذا التغيير مصادر أخرى، منها نظرية توماس كون Thomas Kuhn واسعة التأثير، فى تغير النموذج العلمى.[١٧] حذا كون حذو كواين فى تبنّى مقاربة تركز على الوحدة العضوية، وفى تأكيد ما تعانى منه النظرية من ضعف الإثبات، وتحميل أشكال المقولات والملاحظات بالنظرية، كما حذا حذوه فى اعتبار الحقيقة نسبية فى ضوء مجمل ما يعتبره الناس صحيحًا من المعتقدات فى زمن بعينه. وجدت مقاربته أيضًا دعمًا من تطورات فلسفة اللغة، خاصة الفكرة (المتأثرة إلى حد كبير بكتابات ويتجنشتين المتأخرة) التى مفادها أن هناك وسائل شرعية متعددة لاستخراج المعنى بقدر ما هناك ألعاب لغوية أو أنماط ثقافية للحياة، كلها قابلة للفهم تمامًا بمعايير خاصة نابعة منها ولا تملك إحداها فضل المطالبة بوضع أشكال أو شروط الصلاحية اللازمة لفهم الآخرين.[١٨] ومن ثم يخطئ نقاد الأدب– ومعهم

---

١٦ انظر/ى على سبيل المثال:
I. A. Richards, *Interpretation in Teaching* (New York: Harcourt Brace, 1938).

١٧ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edn. (Chicago: Universiy of Chicago Press, 1970).

١٨ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1958).

علماء الاجتماع والمؤرخون ومنظرو الأخلاق وفلاسفة الجمال وعلماء اللاهوت وغيرهم- إذا شعروا بحاجة إلى الدفاع عن مزاعمهم أو تبريرها أمام مزاعم المنطق أو العلوم الطبيعية. والأحرى أن يروا أن ذلك الاضطرار يحدث بسبب فهم خاطئ أو منقوص للغة، وهو ما وقع فيه ويتجنشتين نفسه (وإن حدث ذلك مع بعض التحفظات المهمة) فى مرحلته الفكرية الأولى، ولكنه ظهر عندئذ على أنه مجرد أوهام لأسلوب قديم فى الوضعية.[١٩]

يرى البعض- ومنهم أتباع ليفيز- أن أهم الدروس المستمدة من ويتجنشتين هى استقلال الحكم النقدى الأدبى، من حيث هو خطاب تقييمى صارم فى عدم التزامه بأى من مثل تلك المعايير الخارجية (وانطلاقا من ذلك) فلا جدوى للنظرية الأدبية فهى إدعاء لتخصص يقلد العلوم الطبيعية فى مجال مختلف من مجالات الدراسة. فى الوقت نفسه تقريبًا- منذ بداية الستينيات وما بعدها- ساد بين النقاد المتحدثين بالإنجليزية وعى متنامى بالنظريات اللغوية والتفسيرية المتأثرة بالتأويلية (الهرمنيوطيقا) وتعود مصادرها إلى تقاليد الفكر الألمانى الرئيسة المنحدرة من شليرماخر وديلذى حتى مفكرين مثل هايدجر وجدامر.[٢٠] هنا أيضًا يسفر الأمر فى المقام الأول عن تشجيع موقف أقل دفاعًا عن النفس ينزع إلى تأكيد الذات ، يرفض أى تصور للعلم الفيزيائى على أنه نموذج للمنهج أو خطاب متميز لقول الحقيقة، كما يؤكد هذا الموقف أيضًا الخلفيات المتباينة وسياق كل منها- اللغة والثقافة والتقاليد ونمط الحياة وآفاق المعتقد الجمعي- التى تفترضها كل أنماط المعرفة، بما فيها المعرفة العلمية. ومما لا شك فيه أن التأثير الأقوى لهايدجر جاء فى تعزيز الرأى القائل بأن التكنولوجيا شكل من أشكال التفكير المنطقى الفعال أو الذى يستعين بالوسائل وصولاً إلى الغايات، والذى يتواطأ مع تاريخ "الميتافيزيقا الغربية"، أى تراث الفكر الفلسفى (من اليونان القديمة وحتى الوقت

---

[١٩] انظر/ى على وجه الخصوص:
Peter Winch, *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1958).

[٢٠] انظر/ى
Kurt Muller-Vollmer, *The Hermeneutics Reader* (Oxford: Blackwell, 1986); Richard E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Godamer* (Evanston: Northwestern University Press, 1969).

الحاضر) الذى يتجاهل قضية الوجود الأزلية بفعل إرادة لا تلين، تفرض ما وضعته من مفاهيم على الطبيعة وبنى الإنسان على حد سواء.[٢١] يتفق نقد هايدجر لاتجاهات المعرفة التكنو-علمية مع الاتجاه نحو الشعر- خاصة فى كتاباته المتأخرة- من حيث هو لغة مازالت قادرة على التكرم بتقديم مثل هذه الحقيقة من خلال القدرة على "كشف المحجوب" (الكشف الأصيل) الذى لانصل إليه إلا فى لحظات مميزة تستأثر بها هذه القوة وحدها.[٢٢]

وهنا نجد المنعطف التأويلى الذى اختص به جزء كبير من الأعمال الحديثة فى مواقع فلسفة الَعلم الأنجلو أمريكية حيث يظهر التأثير الأوروبى بوضوح، وهذا ينبهنا إلى تحول حاسم بعيدا عما هو سائد ليس فقط فى محيط العلوم الفيزيائية فيما يختص بالإنسانيات وفروع العلم الاجتماعى، ولكن أيضًا فى نظريات المعرفة المؤسسة على العلم أو نظريات المعنى والحقيقة فى علاقتها بأنماط أخرى من المقاربة الأكثر ميلاً نحو التفسير أو التأويلية (الهرمانيوطيقا). والموقف المتطرف هنا هو ذلك الذى يتبناه أحد الوصفيين المتشددين مثل ريتشارد رورتى الذى يدفع بأنه باستطاعة العلم أن يحقق أعلى درجات التقدم إذا تحلّى بشجاعة أقصى صوره الاستعارية ميلاً نحو الابتكار والمغامرة ونبذ فكرة أن الحقيقة شأن من شئون التماثل الحرفى مع طريقة وجود الأشياء فى الواقع من حيث التصور.[٢٣] وبذلك لا تكون هناك قاعدة لمنهج (استقرائى، فرضي-استدلالى، شارح للأسباب، أو أى منهج كان) يشكل قانونًا يعمد التفكير العلمى الصحيح ويرسم خطًا فاصلاً محددا بين العلم الأصيل والمعرفة التى لا تطمح فى تحقيق هذه المكانة. وعلى النقيض: فما يحدث عندما يمر العلم

---

٢١ انظر/ى:

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. Michael E. Zimmerman, Wiiliam Lovitt (New York: Harper & Row, 1977); *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology Politics, Art* (Bloomington, Ind; Indiana Univesity Press, 1991).

٢٢ انظر/ى على وجه الخصوص:

Heideger, *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz (New York: Harper & Row, 1971).

٢٣ انظر/ى:

Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Brighton: Harvest, 1982).

بتحول حاسم كذلك الذى طرحه نموذج كُون، يشبه كثيرًا ما يحدث عندما يأتى مفسِّر عنيد يعيد النظر فى كتابات من سبقوه– ولنقل ما كتبه بليك عن ميلتون أو ما كتبه هارولد بلوم عن مجمل التراث الأدبى الغربى المعتمد– ليقلب فهمنا الراسخ للتاريخ الأدبى وموقع العديد من الشعراء فيه. يسفر كلا الحالين عن تبادل قيمى نيتشوى شديد لقيم لا تترك شيئًا دون المساس به بما أنها تغير كل المبادئ المنظمِة (أو الأنماط السائدة للاستعارة والسرد، كما هى عند رورتي) والتى نسعى من خلالها إلى فرض بعض النظام على فيض الخبرات والذكريات.

وبذلك فإن أفضل ما يحققه العلم هو تخليه عن الارتباط بمناهج ونماذج قديمة – مثل تلك التى تسود فى فترات البحث العادى على طريقة كُون– والإقدام على القفز فى بحار فكرية ثورية جديدة. وعلينا بالمثل أن نتخلص من الفكرة القديمة (عودة إلى عصر ازدهار الوضعية المنطقية) بأنه يمكن ترتيب فروع المعرفة ترتيبًا صارما على مقياس يتدرج من "المجالات الصلبة إلى المجالات الناعمة" حيث الفيزياء على القمة، تتبعها الكمياء وعلم الأحياء، ثم يهبط القياس مرورًا بالأنثروبولوجيا، فعلم الإجتماع، ثم علم النفس، حتى يصل إلى مجالات التخصص التى تستعصى على التعريف مثل علم الأخلاق، ثم علم الجمال ثم النقد الأدبى. وبدورها تنقسم فروع المعرفة الواقعة فى منتصف هذا المقياس – تبعًا لهذا الرأى – إلى الدرجة التى تميل عندها إما نحو منهجية تجريبية (علمية) أو اتجاه تفسيرى خالص للفهم (ومن ثم ذاتى وفارغ علميًا).[٢٤] تلك هى الرؤية التى طرحها مؤيّدو حركة "وحدة العلوم"، وهى برنامج لقى قبولاً واسعًا فى الأربعينيات والخمسينيات، مع أنه تعرض بعد ذلك لهجوم متزايد لم يشنه فقط المحبطون من العاملين فى الطرف الأدنى من المقياس

---

٢٤ انظر/ى :

Otto Neurath, Rudolf Carnap and Charles Morris (eds.) *Foundations of the Unity of Science: Towards an International Encyclopedia of Unified Science* (Chicago: University of Chicago Press, (1955-70);

وأيضا:

Carnap, *The Unity of Science*, ed. Max Black (Bristol: (Thoemmes Press, 1995) and Robert L. Causley, Unity of Science (Dordrecht: D. Reidel, 1977).

(الإنسانيات) بل شنه أيضًا أولئك الذين تحدوا الأولويات المسلم بها فى الفيزياء - ومنهم الكميائيون وعلماء الأحياء - من حيث إنها أهم الفروع الأساسية فى العلوم الطبيعية.[٢٥] ومما يستوقف فى قضية رورتى هو رد الفعل ضد ذلك النمط الفكرى الذى سيطر على بعض الأوساط الأكاديمية الأدبية. ويأتى لفظ "الأدبي" ليعنى أن رورتى، رغم تكوينه كفيلسوف أكاديمي- إذ أنه بالفعل فيلسوف احتلت أعماله الأولى مكانة متميزة بحق داخل التيار العام للتقاليد التحليلية - يفضل الآن أن يُنظر إليه على أنه ناقد أدبى أو محاور ثقافى لا يدين بولاء لتلك الأفكار القديمة (التى يقودها العلم) المتعلقة بالقوة التحليلية والدقة التصورية، أو القوة التركيبية القادرة على حل المشكلات. ولذلك فهو ينتهز كل فرصة للدفاع عن تفضيل الاستعارة على التصور الفكرى، والبلاغة على المنطق، والفهم السردى على اتجاهات إعادة التركيب العقلى والمقاربات التأويلية (أو ذات الميل الشديد نحو الوصف) على أى شيء يشبه السعى الخادع نحو معرفة موضوعية تتجاوز أفق ميولنا واحتياجاتنا الثقافية فى الوقت الحاضر. وقد أدى ذلك بدوره - فى أكثر حالاته استفزازًا - إلى الزعم القائل بأن علماء الفيزياء النووية أو البيولوجيا الجزيئية قد يكون لديهم المزيد ليتعلموه فى مجال الاستعارات الجديدة التى ينتجها الشعراء والروائيون أو نقاد الأدب، وليس من زملائهم فى فروع المعرفة العلمية المشتركة.[٢٦]

لقد استشهدتُ برورتى (رغم تطرفه) كأحد الأمثلة الدالة على كيفية تأثر العلم بمختلف المدارس الفكرية الحديثة مثل التأويلية وتتبع الأنساب على طريقة نيتشة وما بعد البنيوية وما بعد الحداثة والبرنامج "القوي" فى سوسيولوجيا المعرفة أو دراسات العلوم. فكلها تشترك فى

---

٢٥ من أجل مناقشة خاصة حول برنامج "وحدة العلوم" انظر/ى:
John Dupré, *The Disorder of Things: Metaphysical Foundations of the Disunity of Science* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993).

٢٦ انظر/ى على وجه الخصوص:
Rorty, "Texts and Lumps", in *Objectivity, Relativism, and Truth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp.78-92.

الميل نحو الاستهانة بقيمة المنهج العلمى والإعلاء من قيمة قوة اللغة والخطاب أو السرد فى تشكيل إحساسنا الخاص بما نعتبره واقعًا أو حقيقة.[٢٧] ومن هنا نجد التناقض الحاد بين المقاربات التى تنطلق من الشك والنسبية المستخدمة فى سوسيولوجيا العلم فى الوقت الحاضر، ودراسات روبرت ميرتون الرائدة حيث مسلمات القيم العلمية التقليدية كالبحث عن الحقيقية والسعى إلى الوصول إلى اتفاق جماعى عقلانى بين جمع من المفكرين ذوى تأهيل مناسب تجمعهم ميول والتزامات مشتركة.[٢٨] وغالبًا ما يزعم مفكرو ما بعد الحداثة أن العلم تطوّر نحو مرحلة تتخطى كثيرًا ذلك اليقين الكلاسيكى، وهى مرحلة- كما يرى جان فرانسوا ليوتار- "ينظر فيها البحث العلمى لتطوره على أنه غير مستمر، كارثى، غير قابل للسرد ومتناقض، وذلك من حيث أنه يهتم بأشياء غير قابلة للحسم، وبحدود التحكم الدقيق، والصراعات التى تتسم بمعلومات منقوصة و*شذرات* fracta وكوارث، ومتناقضات برجماتية ... إنه ينظر لتطوره فيراه متقطعًا وكارثيًا ومتناقضًا، وغير قابل للتقويم"[٢٩]. وتلك (كما يقال) هى حال ما بعد الحداثة حاليًا فى مجال العلوم الطبيعية، وتحديدًا الفيزياء، وهى نفس الحال فى كل مجال آخر من مجالات المعرفة فى فترة تراجعت فيها المعايير المرتبطة بالثوابت ومقاربة الحقيقة ليستبدل بها معايير "إجرائية" أى خطوات برجماتية صرفة لمعرفة إلى أى مدى يمكن للنظريات أو برامج الأبحاث أن تحظى بالدعم إنطلاقًا من قدرتها البلاغية على الإقناع والإثبات. وهنا تصبح الفرقة والإختلاف وغياب الاتفاق لا الإجماع الراشد، هى

---

٢٧ عن "البرنامج القوي" انظر/ى على سبيل المثال:
Barry Barnes, *About Science* (Oxford: Blackwell, 1985); David Bloor, *Knowledge and Social Imagery* (London: Routledge & Kegan Paul, 1976); Steve Fuller, *Social Epistemology* (Bloomington, Ind; Indiana University Press, 1988); Steve Woolgar (ed.), *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge* (London: Sage, 1988).

٢٨ انظر/ى على سبيل المثال:
Robert K. Merton, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England* (New York: Howard Fertig, 1970).

٢٩ Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 112.

العلامات المميزة لمشهد علمى نابض يُثمِّن تعدد وجهات النظر أو النظريات حسب الطلب، ويسعى بالقدر الممكن ألا يفرض مفهومًا جامدًا ومقيدًا للموضوعية والمنهج والحقيقة.

لا شك أن العبارة السابقة المقتبسة عن ليوتار مثال متطرف لهذا النوع. ولكن لها مع ذلك– مثلما حدث مع رورتي– فضل توضيح مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه الحجج من تحدى أنماط التميز المعرفى التى حظيت بها عادة العلوم الفيزيائية. وهى أيضًا تلمح إلى أن اتجاه ما بعد الحداثة ما زال يحارب معارك قديمة خاصة تلك التى يخوضها مع الصورة المرعبة لمنهج علمى يعتمد فى مصدره– حسبما نعرف من تصريحات ليوتار– على فكرة وضعية ترى أن الحقيقة والمعرفة تكمنان فى تطابق حرفى مباشر بين قول أمين وعنصر محدد من عناصر الواقع الإمبريقى. وبتعبير آخر، لم تتغير الأمور بالقدر الذى قد يوحى به كتاب مدرسى يتتبع النظرية الأدبية من ريتشاردز حتى ليوتار.

النقد الأدبى والفيزياء الجديدة

بالطبع هناك إحساس بأن بعض ما حدث من تطورات فى هذا القرن يضفى مصداقية على مفهوم العلم الفيزيائى من حيث دخوله مرحلة إشكالية جديدة تثور فيها التساؤلات حول كثير من القيم والمناهج والمعتقدات التى ظلت راسخة حتى ذلك الحين. كثيرًا ما تُستدعى نظرية النسبية فى هذا السياق، رغم أنه لا يُعترف غالبًا بنظرية أينشتاين كنظرية "كلاسيكية" فى معظم جوانبها، فهى تنكر أى إطار ساكن ونهائى لقيم الموقع وقدر الحركة التى نلاحظها، ولكنها على أقل تقدير تتخذ من سرعة الضوء معيارًا ثابتًا مطلقًا به تتحدد هذه القيم بمفاهيم موضوعية (دون نسبتها إلى ملاحِظ).[٣٠] وبذلك ينفتح مجال للشك عندما يقارن نقاد الأدب بين ثورة أينشتاين الفكرية وأنماط التطور الحادث فى فترة إزدهار الحداثة الأدبية التى أسفرت عن تراكيب متعددة الأمكنة والأزمنة مثل الأرض الخراب *The Waste Land* لإليوت وأوليس *Ulysses* لجويس والأناشيد *Cantos* لباوند.

---

٣٠ Albert Einstein, *Relativity*: *The Special and the General Theories* (London: Methuen, 1954).

قد تكون أوجه التناظر مع الميكانيكا الكمية أقرب إلى صميم القضية حيث إنه هنا، فى المجال الميكروفزيائى، يقدم العلم أقصى قدراته فى تحدى المفاهيم الكلاسيكية (ما بعد النيوتونية) للواقع والموضوعية والحقيقة[٣١]. وفى الواقع كان رفض أينشتاين الجازم لقبول ما يمليه التفكير الكمى المتعارف عليه وراء سعيه الدؤوب– العنيد على حد قول البعض – إلى سرد تعليلى آخر يتسق مع إطار نظرية النسبية ومع تأويل واقعى للدلائل.[٣٢] ولذلك يرى أينشتاين أن التأويل الشائع يكشف هو نفسه عن جوانب النقص فيه بما أنه لا يزعم إلا قدرته الإمبريقية (قدرته على الملاحظة والتنبؤ) ويتخلى قصدًا عن أية محاولة تهدف إلى وصف ما وراء المظاهر الكمية من واقع. كذلك ترتب على هذا التأويل نتائج شديدة التناقض – صدَق ليوتار بهدوء على العديد منها فى الفقرة المقتبسة سابقًا – ولقد اعتبر أينشتاين هذه النتائج سبة للتفكير العلمى ودليلاً إضافيًا على أن هذا التفسير الشائع والمعتمد ما هو إلا نظرية تم تبنيها لسد الفراغ بسبب العجز عن الوصول إلى ما هو أفضل منها. ومن تلك النتائج فكرة الحالات الكمية المتطابقة التى انهارت بشكل من الأشكال، أى أنها تقلصت إلى شكل محدَد أو آخر (موجة أو جزيء) فقط بفعل الملاحظة؛ ومنها أيضًا مبدأ هايزنبرج الشهير عن عدم التحديد uncertainty- principle وهو مبدأ عن حدود القياس الدقيق عند المستوى دون الذري؛ وكذلك الزعم بتشابك أسرع من الضوء بين جزيئات تفاعلت فيما بينها ثم انفصلت زمنًا

---

٣١ لبعض القراءات التمهيدية الجيدة انظر/ى :
Davies, *Other Worlds* (London: Dent, 1980); John Gribbin, *In Search of* Paul *Schrodinger's Cat: Quantum Physics and Reality* (New York: Bantam Books, 1984).

٣٢ انظر/ى :
Niels Bohr, "Discussion with Einstein on Epistemological Problems in *Atomic Physics*", in P.A. Schilpp (ed). *Albert Einstein: Philosopher-Scientist* (La Salle, Ill.: Open Court, 1969), pp. 199-241; A.Einstein, B. Podolsky and N. Rosen, "Can Quantum-Mechanical Description of Reality be Considered Complete?", in *Physical Review*, ser. 2, vol. XLVII (1935), pp. 777-80;

ولتقييم مفصل ومتوازن لقضية أينشتاين، انظر/ى:
Arthur Fine. *The Shaky Game: Einstein, Realism and Quantum Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

ومكانًا مبتعدة لمسافة كبيرة (قد تكون فلكية).[٣٣] من الواضح أن هذا ليس المكان الملائم لمناقشة تفصيلية للقضايا العلمية والفلسفية المعقدة التى أثارتها الميكانيكا الكمية.[٣٤] ويجدر التنويه إلى استعداد كثير من منظرى الأدب والثقافة إلى تلقف مترتباتها الأكثر تناقضًا بل والغريبة من أجل الحصول على سند علمى يربط مزاعمهم، وإن برباط واه، حول نهاية الرؤى الواقعية للعالم وما يرتبط بهذه الرؤى من روايات كبيرة (حيث يتصدر العقل والتقدم، والحقيقة الواردة فى نهاية البحث) تم تجاوزها. يمكن اعتبار هذه الأحكام على أقل تقدير، متسرعة إذا علمنا بوجود تأويلات بديلة للميكانيكا الكمية لا تستلزم شيئًا بقدر ماتتطلب انفصالاً تامًا عن كل تصور سابق لحقيقة العلم ومناهجه.[٣٥]

لقد أظهر نقاد آخرون – منهم وليام إمبسون فى كتابه الكلاسيكى سبعة أنماط من الغموض *Seven Types of Ambiguity* الذى يعود إلى عام ١٩٣٠- معرفة أوسع بالنظريات العلمية ذات الصلة، واستجابوا لها بأسلوب أكثر ذكاءً وأقل تعميمًا وجمودًا. وعلى ذلك فلدى إمبسون بعض الفقرات التخمينية يناقش فيها مبدأ "عدم التحديد" عند هايزنبرج لطرح أنه كان يمكن تناول المعنى الشعرى بصفته وجودًا موضوعيًا قائمًا "هناك" فى الكلمات المسطورة على الصفحة أو كان من الأفضل تناوله بصفته نتاجًا للتبادل المعقد بين النص

---

[٣٣] انظر/ى :

Time Maudlin, *Quantum Non-Locality and Relativity: Metaphysical Intimations of Modern Science* (Oxford: Blackwell, 1993); and Michael Redhead, *Incompleteness, Nonlocality and Realism: A Prolegomenon to the Philosophy of Quantum Mechanics* (Oxford: Clarendon Press, 1987).

[٣٤] انظر/ى على سبيل المثال:

Christopher Norris, *Quantum Theory and the Flight From Realism: Philosophical Responses to Quantum Mechanics* (London: Routledge, 2000).

[٣٥] انظر/ى على وجه الخصوص:

David Bohm, *Causality and Chance in Modern Physics* (London: Routledge & Kegan Paul, 1957); David Bohm and B. J. Hiley, *The Undivided Universe: An Ontological Interpretation of Quantum Theory* (London: Routledge, 1993): Peter Holland, *The Quantum Theory of Motion: An Account of the de Broglie-Bohm Casual Interpretation of Quantum Mechanics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

والقارئ.[٣٦] كما أسلفنا فقد بدأ آى. إى. ريتشاردز - معلم إمبسون فى جامعة كمبريدج - بتأييد نظرية الأثر العاطفى للغة الشعرية تحت ضغط الوضعية المنطقية وعقيدتها المتشددة فى التحقق من صحة الأشياء. ومع ذلك فقد وجد فيما بعد أسلوبًا متقدمًا عن ذلك الوضع غير المرضى فى فلسفة نيلز بور Niels Bohr التكاملية، وفكرتها أن بعض الظواهر الكمية- مثل ازدواجية الموجة/الجزيء- تتطلب أن يتبنى المرء هيكلين وصفيين مختلفين (تكامليين) أو خطتين تصوريتين تحجب كل منهما الأخرى ولكن دون أن تتناقض معها وتثبت صحة كليهما بالدليل التجريبى.[٣٧] يرى ريتشاردز، وهو يتفق فى ذلك مع بور نفسه، أن هذه النظرية تجيب على مشكلات تتجاوز فى مداها مجال الفيزياء النظرية، بما فيها تلك التى نواجهها فى المجالات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والجمالية (على وجه الخصوص). وبذلك فهى تعد بحل معضلات قديمة العهد مثل قضية الاختيار الحر-الجبرية، انشقاق الواقع/القيمة وأيضًا- وهو الأقرب إلى محور هذا السياق- موقع المضمون الأدبى والخبرة التخيلية فى ثقافة استسلمت بقدر كبير لمفاهيم للمعرفة والحقيقة يقودها العلم.[٣٨] وغالبًا ما تأتى حجج بور ممجوجة بعض الشيء، وتفتقد كتابات ريتشاردز إلى الدقة التحليلية الخالصة التى نجدها عند إمبسون فى كتاباته حول موضوعات تتصل بالكمية. وعلى كلٍ فهى ناجحة مقارنة بالأسلوب الما بعد حداثى السائد فى الحديث عن الفيزياء الكمية من حيث إنها تشير إلى نهاية قيم التنوير التى لم تعد رائجة مثل الحقيقة، والعقل، والواقع.

---

٣٦ William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), 3rd edn., revised (Harmondsworth: Penguin, 1961), pp. 248ff.

٣٧ انظر/ى:

Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge* (New York: Wiley, 1958) and *The Philsophical Writings of Niels Bohr*, 3 vols. (Woodbridge, Conn.: Ox Bow Press, 1987);

انظر/ى أيضًا :

Henry J.Folse, *The Philosophy of Niels Bohr: The Framework of Complementarity* (Amsterdam: North-Holland, 1985).

٣٨ انظر/ى:

I.A. Richards, *Speculative Instruments* (London: Routledge & Kegan Paul, 1955) and *Complementarities: Uncollected Essays and Reviews*, ed. J. P. Russo (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976).

جاستون باشلار: الاستعارة والنقد وتغير النظرية

تجدر الإشارة هنا إلى وجود تقاليد راسخة فى فلسفة العلم الفرنسية تناهض تمامًا أى فكرة جاهزة عن اختلافات عقلية وثقافية أنجلو- فرنسية. وقد يتضح ذلك جليًا بالإشارة إلى فهم جاستون باشلار لتغير النموذج العلمى ولذلك الدور الذى غالبًا ما تقوم به فى تلك العملية الاستعارات والمناظرات، وأساليب التفكير الساذجة (القائمة على التشبيه والصور).[٣٩] يرى باشلار أنه لم يعد بإمكان العلم أن يستغنى عن مثل هذه المساعدات والتقنيات بأكثر مما يستطيع الاستغناء عن جهد التحليل الفكري- التقويم والنقد المستمر- الذى تتطور به وتتشذب متقدمة نحو مرحلة أعلى من الاستيعاب العلمى الواف. وهذا ما يعنيه باشلار بعبارته "العقلانية التطبيقية *le rationalisme applique*: عملية من التفكير النقدى الصارم حول مصادر المعرفة العلمية التى تأخذ فى الحسبان دور المفاهيم والانطباعات الحدسية وعمليات التفكير وما إلى ذلك، ولكنها تتعامل معها من حيث قابليتها الدائمة للتغير- وأحيانًا للتحول الشديد- فى ظل ما يطرأ من شروط جديدة فى الممارسة العلمية. وذلك فى بعض جوانبه شأن من شئون حاجة الفلسفة لملاحقة بعض التطورات (مثل الهندسة غير الإقليدية ونظرية النسبية والميكانيكا الكميّة) التى تمثل عقبات كبيرة أمام أى نظرية قائمة على مفاهيم ديكارتيه- أو كانطية- مفاهيم تؤكد قدرتها على الوصول إلى الحقيقة بقدرة العقل على الحدس والإدراك. ولكن يمكن النظر إليها أيضًا على أنها رفض فكرة أنه يجب إعمال فلسفة العلم بأسلوب "إعادة البناء العقلاني"- وهى نفس الفكرة التحليلية- أى بتطبيق نظريات ذات قوانين شاملة أو مبادئ تعتمد الفرضية والاستنباط لا تجيب عنها سوى أفضل معاييرنا الحديثة للبحث العقلى التى لا تحتاج فى أية مرحلة من مراحلها أن تستمر بأسلوب ما يفترض أنه يتراءى لعقل هذا الباحث أو ذاك.

---

[٣٩] انظر/ى:
Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique* (Paris: Corti, 1938); *Le rationalisme appliqué* (Paris: Presses Universitaires de France, 1949)

ومن ثم، ما كان للمعرفة أن تتقدم متجاوزة مرحلة يقين الحس الساذج لولا هذه المقدرة للتفكير النقدى على مراجعة وتعديل تصوراته الفكرية المسبقة استجابة لما يستجد من تحديات وعقبات. وقد تنشأ هذه العقبات فى شكل كشوف تجريبية خارجة عن القياس أو نظريات قائمة على أفضل الدلائل شيوعًا ولكنها تتحول لتسفر عن نتائج إشكالية شديدة المقاومة للحدس. أو أنها قد تنتج عن حواجز "داخلية" توجد عندما يلتزم التفكير التزامًا صارمًا ببعض القناعات الراسخة. وقد يتمثل ذلك فى الأفكار المفترض أنه مفروغ من وضوحها للعقل والتى اتخذها ديكارت نقطة ارتكازه المعرفية، أو البديهيات الأزلية (مثل إطار الزمان-المكان النيوتنى الكلاسيكي) التى اعتبرها كانط شرطًا أولاً وبديهيًا لإمكانية المعرفة والخبرة الإنسانية. ولا يعنى ذلك أن ننكر أن بإمكان الاستعارات والصور الخيالية أن تقوم بدور- دور حاسم فى بعض الأحيان- فى التقدم نحو مفاهيم علمية أكثر كفاءة. وتقدم أعمال بشلار نفسها عددًا من الأمثلة المدهشة على كيفية حدوث صور هذا التقدم فى المعرفة عبر عملية التقويم والنقد المستمرة. ومع ذلك لا يمكن فهم تلك العملية إلا فى سياق بحث تاريخى معرفى مشترك فى الفصول المختلفة التى تشكل تطوره حتى الوقت الحاضر. وذلك بدوره يستلزم أن نأخذ بعين الاعتبار شتى العقبات التى واجهها الفكر وأيضًا شتى الوسائل التى انتصر بها عليها، سواء كان ذلك باستبدال استعارات بديهية بمفاهيم أكثر مطابقة، أو تنقية بعض الاستعارات المفيدة أو الإيجابية حتى تصل إلى درجة أعلى من الدقة التصورية أو - فى بعض الحالات - تبنى استعارات تتجاوز حدود المفاهيم القائمة (غيرالمطابقة) سواء كانت وصفية أو تفسيرية. ويعنى هذا أيضًا أن فلسفة العلم لابد أن تهتم دائمًا فى مرحلة من مراحلها بقضايا المعرفة أو منشأ النظريات العلمية عبر أفعال الوعى التى تميز مرحلة محددة من مراحل التقدم فى إنتاج المعرفة العلمية. وذلك رغم إصرار باشلار أن حقيقة النظريات لا تعتمد مطلقًا على جاذبيتها التلقائية أو افتراض كونها مضمونة سلفًا أو غير ذلك من معايير معرفية مماثلة. فحجته بدقة أن بعض أبرز جوانب التقدم فى مجالات مثل الهندسة والرياضيات والفيزياء دون الذرية قد تحققت بالرغم من وفى مواجهة ما اعتقد الباحثون السابقون أنه من المسلمات. ورغم أن تلك المعتقدات قد تبقى فى المنطق التلقائى من البديهيات، إلا أن عملية النقد والتقييم تلك قد جعلتها قديمة غير صالحة علميًا.

ولذلك يرفض باشلار بشدة فكرة "الزخرف" فى الاستعارة التى يؤكد دورها كمصدر حيوى فى اكتساب المعرفة العلمية. وهو مع ذلك يصر (على خلاف رورتى وأرباب المذهب النصى القوى الشائع) على أن الاستعارات العلمية عرضة دائمًا للنقد حيث إن باستطاعتها غالبًا تعويق تلك العملية بهدف إحداث اكتشافات جديدة. ومن ثم فمن الخطأ- الخواء التفسيري- التعامل معها مثل العديد من "الألعاب اللغوية" الاختيارية أو "المفردات النهائية" عند رورتى، حيث إنها ابتدعت أساسًا بسبب الضجر من أساليب الحديث القديمة ولذلك يفضل التخلص منها بمجرد أن تتحول إلى المعنى الحرفى فى خطاب العلم المعهود فى الحياة المعيشة. ومن أجل ذلك لابد من التخلى عن كل تمييز حديث بين المفهوم والاستعارة، والمعرفة والمعتقد، وبرامج البحث التقدمية والمتداعية، أو بين الحقيقة العلمية - كما عرّفتها أفضل نظريات البحث ومناهجه الشائعة لدينا - وما تم اعتباره يومًا حقيقة علمية وفقًا لبعض أساليب التفكير الشائعة آنذاك. وهى نظرة تتفق بسهولة مع ما يطلق عليه برنامجًا قويًا فى سوسيولوجيا المعرفة، ومع حركات فكرية أخرى- مثل مجال "الدراسات العلمية" المتشعبة منها- والتى تعمل بالمثل وفق مبدأ صارم للتكافؤ مثل ذلك الذى يحكم أنظمة عقائدية شتى فى الماضى والحاضر، علمية وغير علمية، أو "صادقة" و"كاذبة" طبقًا لما لدينا من إشعاعات ثقافية خاصة).[٤٠]

تعرّض فكر باشلار إلى قراءات شتى تعيد النظر فيه- كما تعرض أحيانًا لتأويلات خاطئة تمامًا- فى طريق هجرته من فلسفة العلم وتاريخه إلى النظرية النقدية والثقافية والأدبية. وفى سعيه نحو برهنة مزاعم الممارسة النظرية عند ماركس، يرى لوى ألتوسير أن فكر باشلار يقدم فكرة القطيعة المعرفية الحاسمة coupure epistemologique بين عالم الإدراك الأيديولوجى المغلوط (المتخيّل) وموقف العلم الماركسى الأصيل الذى يتيح

---

[٤٠] انظر/ى على سبيل المثال:
Barry Barnes, *About Science* (Oxford: Blackwell, 1985); David Bloor, *Knowledge and Social Imagery* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979); Steven Shapin and Simon Shaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* (Princeton: Princeton University Press, 1985).

للمنظِّر على الأقل نظرة خاطفة على ذلك العالم من الخارج.[٤١] ومن ثم يحتفظ مشروع ألتوسير(المسمّى) "الماركسية البنيوية" بتلك السمة الرئيسة للمعرفة النقدية عند باشلار مع إفراطها الشديد فى الإسهاب حول بعض المصطلحات– ومنها "العلم"– وإن تسبب ذلك فى مشكلات أخرى عديدة لأتباعه وشارحيه من الماركسيين. وعلى النقيض من ذلك، استخدم فوكو فى أعماله المبكرة مفهوم القطيعة المعرفية فى تطبيقات واسعة فضفاضة تقترب كثيرًا من الترادف مع فكرة كُون عن "تغير النموذج"،[٤٢] أى أنه يرى هذه القطيعة على أنها انتقال واسع النطاق لإطار تفسيرى عند نقاط تاريخية معينة مبهمة التحديد غير معللة الوجود، يتنامى حتى يصل لنوع من الانجراف العشوائى الذى يؤثر بشكل ما على شتى أنواع الخطاب المعرفى من وحدة معرفية إلى أخرى episteme (أى نسق معرفى وتمثيلي). فى كتابه **نظام الأشياء** *The Order of Things* يوجه فوكو اهتمامه الأول إلى فروع المعرفة الواقعة فى منتصف القياس المعيارى المتدرج من الصلب إلى الناعم– علم الأحياء (أو علوم الحياة)، الاقتصاد (أو التحليل المبكر للثروة)، علم الاجتماع، علم النفس، فقه اللغة، علم التأريخ– التى مرت بمختلف التحولات البارزة فى مجال بحثها "المشروع" التى غالبًا ما يدور خلاف منهجى حول مكانتها العلمية. ولايزال التلميح قويًا إلى أن تلك المقاربة قد تكون على نفس القدر من الصلاحية، إذا امتدت لفروع معرفية، مثل الفيزياء أو الكمياء، يراها البعض تحتل الطرف "الصلب" (الموضوعي) من القياس. ومن ثم يتفق فوكو كثيرًا مع كُون– ويختلف اختلافًا شديدًا مع باشلار– حول الطبيعة الجذرية (القادرة على تغيير العالم) لتغيير النماذج/الأطر المعرفية والافتقار إلى أى مقاييس أو معايير عقلية للحكم على التقدم العلمى المتجاوز للنماذج/الأطر المعرفية.

---

٤١ Louis Althusser, *For Marx*, trans. Ben Brewster (London: Allen Lane, 1969); *Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists, and Other Essays*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 1991).

٤٢ Michel Focault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, trans Alan Sheridan (London: Tavistock, 1970).

تقاطع فروع المعرفة

فى هذا الفصل ركزت أساسًا على الاتجاهات والحركات البارزة التى ميزت مراحل شتى فى العلاقة المتغيرة بين العلم وفلسفة العلم والنظرية الأدبية، مما يعنى أننى اخترت بعض القضايا الكبرى والآراء الممثِّلة التى أرجو أن تكون بمثابة خريطة طريق لقراء لا يألفون المنطقة كثيرًا. ويعنى هذا بالطبع ترك مجموعة كبيرة من الدراسات الأكثر تخصصًا فى موضوعها أو الأوثق اتصالاً بحقبة زمنية معينة والتى - لو سمحت المساحة - لاستحقت أن تُضمَّن هنا. فهناك، على سبيل المثال، بعض الأعمال التجديدية عن نشأة العلم الحديث فى مراحله المبكرة وعلاقته بالأشكال المتغيرة للإنتاج الثقافى والأدبي؛[٤٣] وعن بلاغة الإمبريقية والمشكلات التى تواجهها فى محاولتها استيعاب مجموعتها المختارة من التقنيات التمثيلية؛[٤٤] وعن ظهور مفاهيم نظرية ميدانية (من فاراداى إلى ماكسويل وما بعدهما) تتناول موضوع الأجناس الأدبية وقضية الزمان-المكان؛[٤٥] وعن تأثير التفكير الارتقائى عند داروين كما يطرحه عدد من شعراء القرن التاسع عشر وروائييه، لا على مستوى الموضوع المباشر فحسب، ولكن أيضا عبر استعارات عن النمو والتطور ترتكز إلى فكرة العضوية؛[٤٦] وعن تاريخ علم البصريات (سواء نظريات الرؤية أو إضافات تكنولوجية مثل الميكروسكوب أو

---

٤٣ لتوثيق مكثف انظر/ى:
Walter Schatzberg, Ronald A. Waite and Jonathan K. Jackson (eds.) *The Relations of Literature and Science: An Annotated Bibliography of Scholarship, 1880-1980* (New York: Modern Language Association of America, 1987).

٤٤ انظر/ى على وجه الخصوص:
Andrew Benjamin, Geoffrey N. Cantor and John R. Christie (eds.), *The Figural and the Literal: Problems in the History of Science and Philosophy, 1630-1800* (Manchester: Manchester University Press, 1987).

٤٥ انظر/ى على سبيل المثال:
Gillian Beer, Open Fields: *Science in Cultural Encounter* (Oxford: Clarendon Press, 1996); N. Katherine Hayles, *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Narrative Strategies in the Twentieth Century* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1984.

٤٦ Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983); George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

التليسكوب) مقارنة بالتحولات فى الرؤى السردية أو منظور المؤلف؛[٤٧] وعن نظرية الاختلاط المحكم كمصدر لاستعارات موحية عن التوتر بين العناصر المنظمة والمشوشة فى دينامية الاستجابة الأدبية؛[٤٨] وأيضا عن دور الاستعارة ولغة المجاز من حيث إنها بوجه عام نقطة تقاطع أو تبادل إنتاجى بين أنماط المعرفة الأدبية والعلمية.[٤٩] وغنى عن القول إن ذلك ليس أكثر من عرض موجز منتقى من أعمال تغطى نطاقًا واسعًا لموضوعات تاريخية ومتصلة بفروع معرفية مختلفة.

فى بعض الحالات تضمن العمل نوعًا تقليديًا من الدراسة المقارنة التى تتبنى مقاربة تعتمد على مصدر وثائقى أو تاريخ للأفكار قياسى بعض الشيء ومن ثم- سواء كان ذلك من الأفضل أو الأسوأ- تبقى قليلة التأثر بالمحاورات النظرية الحديثة. ومع ذلك ففى أغلب الأحوال تركت تلك المحاورات بصماتها عبر ثقة نقاد الأدب المتنامية فى تحدى الحدود الراسخة لفروع المعرفة بينما هم أيضًا (وهو ما لا يخلو من التناقض) يعربون عن درجة أكبر من الحذر فيما يتعلق بمكانة مزاعمهم أو سلطتها المرجعية. وفى النهاية قد لا يكون ذلك مثيرًا للدهشة، إذ يمكننا أن نقول الشيء نفسه عن أكثر المجالات تقدمًا فى البحث العلمي- وذلك واضح جدًا فى مجال الميكانيكا الكمية- إذ نجد أنها قد تولّد مشكلات فى الفهم والتفسير تتناسب طرديًا وبشكل مباشر مع ما تضمنه الإمبريقية أو قوة الاستشراف من تقدم. هل يتضح لنا لاحقًا أن هذه الفترة - حين يتوفر لنا الحكم عليها بعد إنقضائها- فترة أزمة وإن طالت

---

٤٧ لدراسة كلاسيكية مبكرة انظر/ى :
Marjorie Hope Nicolson, *Science and Imagination* (Ithaca, N. Y.: Great Seal Books, 1956).

٤٨ انظر/ى:
James Gleick, *Chaos: Making a New Science* (New York: Viking, 1987);
وأيضًا:
Harriett Hawkins, *Strange Attractors: Literature, Culture and Chaos Theory* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1995); N. Katherine Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1990); N. Katherine Hayles (ed.), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

٤٩ Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

بشكل غير عادى، تمهد لثورة على طريقة كُون؟ هذا سؤال من بين الأسئلة التى لا شك ستشغل المساهمين مستقبلاً فى طبعة ما من طبعات تاريخ كمبريدج.

معجم المصطلحات*

A

Aesthetics: علم الجمال

Aesthetic: جمالى

Aestheticism: النزعة الجمالية

Against theory movement: حركة مناهضة النظرية

Agency: الوسيط الفاعل

Allegory: أليغوريا

Alternative: بديل

Ambiguity: غموض، إبهام

Ambivalence: الالتباس (هومى بابا)

Analysand: المريض (موضوع التحليل النفسي)

Analyst: المحلِّل (النفسى)

Analytic philosophy: الفلسفة التحليلية، وتسمى أيضا بالفلسفة اللغوية، وفلسفة اللغة

Anima: الصورة المثالية (من النماذج الأصلية عند يونج، وتمثل الخصائص الأنثوية)

Animus: صور النفس (من النماذج الأصلية عند يونج، وتمثل الخصائص الذكورية)

Anthropology: أنثروبولوجيا

Anti-genre: شكل أدبى يستعصى على التصنيف

Anti-humanist: مضاد للنزعة الإنسانية

---

* يقتصر هذا المعجم على المصطلحات التى وردت فى الجزء التاسع من موسوعة كمبردج لتاريخ النقد الأدبى. ولقد أوردنا كلما دعت الحاجة اسم المدرسة أو الناقد الذى ارتبط به المصطلح. وغنى عن القول أن لبعض المفردات الواردة هنا دلالات معجمية أخرى، إلا أننا اكتفينا هنا بالمعنى الاصطلاحى المستخدم فى النقد الأدبى.

Anti-representationalism: النزعة المعادية لتمثيل الواقع

Anti-secularism: النزعة المضادة للعلمانية

Approach: مدخل، مقاربة، تناول

Appreciation: تذوق

Archetype: نموذج أصلى

Asiatic mode of production: نمط الإنتاج الأسيوى

Avant garde: طليعة

B

Base/superstructure model: البنية التحتية والبنية الفوقية (نموذج ماركسى)

Bible: الكتاب المقدس

(ويتكون الكتاب المقدس المسيحى من العهد القديم Old Testament والعهد الجديد New Testament. ويتضمن بالنسبة للكاثوليك الأسفار الأبوكريفية apocryphal or deutro-canonical ، وهى المدونة أصلا باللغة اليونانية).

Biblical narratives: القصص التوراتى

Biblical texts: النصوص التوراتية

Bildungsroman: رواية النشأة والتكوين (مصطلح ألمانى)

Black Aesthetics: الجماليات السوداء (جماليات ادب الأفارقة الأمريكيين)

Black Arts Movement: حركة الفنون السوداء (ظهرت فى الولايات المتحدة فى منتصف الستينيات من القرن العشرين وارتبطت سياسًا بحركة القوة السوداء).

Black autobiography: سير الأفارقة الأمريكيين الذاتية

Black Power: (حركة) القوة السوداء

Blues: أغانى البلوز (فى الأصل أغانى شعبية أفريقية أمريكية يعبر فيها الفرد عن أحزانه ويشكو فيها الزمان)

C

Chaos theory: نظرية الفوضى (ويترجمها البعض بنظرية الشواش)

Cambridge Ritualists: مجموعة كمبريدج الطقوسية

Canon: التراث المعتمد

Canonical text: نص معتمد

Carceral or disciplinary society: المجتمع القائم على التقييد والتأديب (مفهوم لفوكو)

Castration complex: عقدة الإخصاء (فرويد)

Category: فئة

Circulation of social energy: تدوير الطاقة الاجتماعية (مفهوم لجرينبلات من مدرسة التاريخية الجديدة)

Close reading: القراءة الفاحصة

Code: شفرة

Collective subject: الذات الجمعية

Colonial encounter: المواجهة الاستعمارية

Commodification: تسليع، تحويل إلى سلعة

Commodity fetishism: عبادة السلعة، صنمية السلعة

Common sense: المنطق العملى، فى النقد الإيطالى وفى كتابة جرامشى: الحس الدارج

Complicity: تواطؤ

Condensation: تكثيف

Consolidation: تعزيز (Consolidation, Subversion and Containment: التعزيز والتقويض والاحتواء، وهى الأشكال الثلاثة التى يتم من خلالها تنظيم علاقات القوى داخل المجتمع تبعا لنقاد المادية الثقافية ونقاد التاريخية الجديدة)

Constructivism: التشييدية

Contextualization: وضع العمل فى سياقه التاريخى

Controversy: جدال

Conventions: تقاليد (الكتابة)

Critique نقض، نقد

Culture: ثقافة

Affirmative culture: الثقافة الإيجابية (مفوم لماركوزه)

Cultural critique: نقض، نقد الثقافة

Cultural domination: سيطرة ثقافية

Cultural hegemony: الهيمنة الثقافية (مفهوم لجرامشى)

Cultural Materialism: المادية الثقافية

Cultural memory: ذاكرة ثقافية

Cultural signification: إنتاج الدلالات الثقافية

Cultural Studies: الدراسات الثقافية

Culture Industry صناعة الثقافة

Cultural Theory: النظرية الثقافية

Dominant culture: ثقافة سائدة

وفى مفهوم ويليامز رائد المادية الثقافية فى انجلترا تنقسم الثقافة إلى:

Dominant, residual and emergent: ثقافة سائدة ومترسبة وصاعدة

High culture: الثقافة الرفيعة

Low culture: ثقافة العامة

Mass culture: ثقافة جماهيرية

National culture: الثقافة القومية أو الوطنية

Popular culture (folk culture): ثقافة شعبية

Proletarian Culture: ثقافة الطبقة العاملة

Verbal culture: ثقافة شفهية

D

Deconstruction: تفكيك

Deconstructionism: التفكييكية

Deduction: استدلال، استنباط

Defamiliarization: كسر الألفة (مفهوم صاغه شكلوفسكى، وارتبط بالشكلانيين الروس)

Deferral: تأجيل المعنى (التفكيكية)

Demythologizing: نزع الصبغة الأسطورية

Denotation: ال"ما صدق" (مصطلح فلسفى)

Desiring machine: آلة الرغبة (مفهوم لدولوز)

Dialect poetry: شعر العامية

Dialectical Materialism: المادية الجدلية

Dialogism: الحوارى (مفهوم لباختين)

Differance: المخالفة

Discipline: مجال بحثى أو دراسى متخصص

Disarticulation: الإسكات

Discoherence: اللا تماسك

Discourse: خطاب

Discourse theory نظرية الخطاب

Fictional Discourse: خطاب روائى

Disinterestedness: التجرد (من صفات الناقد عند أرنولد)

Displacement: إزاحة

Displaced narrative: السرد النازح

Dissidence: انشقاق

Dissociation of sensibility: انفصام الحساسية (مفهوم لإليوت)

Doctrine: مذهب

Double Consciousness (or twoness of consciousness): ازدواجية الوعى
(مفهوم يخص وعى الأفارقة الأمريكيين بأنفسهم، صاغه دبيوا)
Double coding: التشفير المزدوج
Double voiced discourse: الخطاب مزدوج الصوت (باختين)
Dystopia: المدينة البائسة (نقيض اليوتوبيا، المدينة الفاضلة)

E

Eclecticism: انتقائية
Ecriture feminine: الكتابة النسائية (العبارة فرنسية، والمفهوم يرتبط بالنسوية الفرنسية)
Ego, id and super ego: الأنا والهو والأنا العليا (نموذج فرويد الثلاثى)
Elitist: نخبوى
Empathy: التماهى، التوحد ، التقمص
Empowerment: تمكين
Encoding: تشفير
Enlightenment: التنوير
Entertainment industry: صناعة وسائل الترفيه
Epistemology: نظرية المعرفة
Epistemological break: قطيعة معرفية
Essence: جوهر
Essentialism: النزعة الجوهرية
Ethics: الأخلاق
Ethnography: علم الأجناس، الإثنوغرافيا
Existentialism: الوجودية
Expressionism: التعبيرية

F

Fallacy: مغالطة، (وقد صاغ النقد الشكلانى الأمريكى، وتحديدا مدرسة النقد الجديد عددا من من هده المغالطات و"الهرطقات" منها:

Affective fallacy: مغالطة التأثير العاطفى [للأدب] (ويمزوت وبردسلي)

Didactic heresy: هرطقة الوظيفة التعليمية للأدب (بو)

Fallacy of finite interpretation: مغالطة التفسير المحدد (بول دى مان)

Fallacy of umediated expression: مغالطة التعبير بلا وسيط (بول دى مان)

Intentional fallacy: مغالطة القصدية [فى الأدب] (ويمزوت وبردسلى)

Heresy of paraphrase: هرطقة شرح الشعر بصياغته نثرا (بروكس)

Heresy of omnipossibilism: هرطقة المعنى الواحد المحتمل (هيرش)

Personal heresy: هرطقة التعبير عن النفس [فى الأدب](سى. إس. ليويس)

Female bonding: التضامن النسوى

Feminist Criticism: النقد النسوى

Feminist historicism: التاريخية النسوية

Post-Feminist: ما بعد النسوية

Feminization: تأنيث

Fetishism: صنمية

Formalist شكلانى

Foundationalism: النزعة التأسيسية أو الجوهرية

Fragmentation: تشظى

G

Gay and lesbian criticism نقد المثليين من الجنسين

Geistesgeschichte: تاريخ الفكر (مصطلح ألمانى)

Gender: النوع

Gender roles: الأدوار المنوطة سلفاً بالجنسين

Gender Studies: دراسات النوع

Genealogy: السلالة (مفهوم لنيتشه)

Genres: أجناس أدبية

Gospel: الإنجيل

Great Chain of Being: سلسلة الوجود العظمى

Gynocriticism: نقد الأدب النسائى (كلمة نحتتها شوولتر واستخدمتها للإشارة إلى النقد المختص بتكوين الكاتبة وإنتاجها الإبداعى).

H

Hegemony الهيمنة (مفهوم لجرامشى)

Hermeneutics: التأويلية ، الهرمنيوطيقا

Heterogeneity: تنافر

Historicism: التاريخية (يترجمها البعض بالتاريخانية)

Historical Criticism: النقد التاريخى

Historical becoming: الصيرورة التاريخية

Historical Materialism: المادية التاريخية

Historiography: التأريخ، علم التاريخ

Historical approaches: المداخل التاريخية

New Historicism: (مدرسة) التاريخية الجديدة

History of ideas: تاريخ الأفكار

History of thought: تاريخ الفكر

Homogeneity: تجانس

Human Agency: الدور الإنسانى الفاعل

Humanism: المذهب الإنسانى، النزعة الإنسانية، الهيومانية

Anti-humanism: التيار المضاد للنزعة الإنسانية

Essentialist humanism: المذهب الإنسانى الجوهرى

Liberal Humanism: النزعة الإنسانية الليبرالية

Hybridity: هُجنة

Hybrid identity: هوية هجينة

Hyperbole: مبالغة

Hyperreality: واقع افتراضى

I

Ideology: أيديولوجية

Ideological state apparatuses: أجهزة الدولة الأيديولوجية (مفهوم لألتوسير)

Imagism: التصويرية

Immanent Criticism: النقد المحايث

Incorporation: إدماج

Indeterminacy: عدم تحديد المعنى (التفكيكية)

Individuation: التفرد

Inductive: استقرائى

Intention: المغزى، القصد

Intentionalism: القصدية (القول بوجود قصد للمؤلف)

Interdisciplinary: بينى، جامع للتخصصات

Interpretive community: الجماعة المفسِّرة (مفهوم لستانلى فيش)

Interstices: منافذ أو شقوق (هومى بابا)

Intertextuality: التناص

Interventionist criticism: النقد التدخلى

Introjection: الاستدماج (فى نقد كلاين المرتكز إلى التحليل النفسى)

Irony: المفارقة الساخرة

L

Legitimation crisis: أزمة شرعية

Lesbianism: السحاقية

Lesbian criticism: النقد (النسوى) السحاقى

Liberation Theology: لاهوت التحرير

Libidinal: لبيدى (مفهوم فرويدي)

Linguistics: اللغويات، علوم اللغة

Linguistic philosophy: (مدرسة) الفلسفة اللغوية وهو اسم آخر يطلق على الفلسفة التحليلية)

Linguistic turn: التحول إلى اللغويات (شاع المصطلح بعد ظهور كتاب لرورتى عام ١٩٦٧ بالعنوان نفسه)

Litterature engagé: الأدب الملتزم (مفهوم لسارتر. تعبير فرنسى)

Logical Positivism: الوضعية المنطقية

Logical syntax: التركيب المنطقى للجمل

Logocentric modes of thought: التمحور حول الكلمة أو النص (بوصف المكتوب معطى نهائيًا محددًا وثابتًا فى معناه)

Logocentrism: التمركز فى الكلمة، مركزية الكلمة

Logos: الكلمة الإلهية

M

Mainstream: سائد

Marginality: هامشية

Masculine perspective: منظور ذكورى

Master narrative: روايةٌ أساس

Materialist literary theory: النظرية المادية فى الأدب

Mediation: وساطة

Metacriticism: نقد النقد

Meta-discourse: خطاب شارح

Meta-narrative: رواية شارحة

Metaphor: استعارة

Metonomy: كناية

Mimesis: المحاكاة (بالمعنى الأرسطى)

Mirror-image: صورة المرآة (مفهوم للاكان)

Modernism: الحداثة

High modernism: الحداثة المتأخرة (أى فى مراحلها الأكثر تطوراً)

Postmodernism: مابعد الحداثة

Modernity: الحداثية، العصرية

Modernization: التحديث

Monism: الواحدية

Musicology: علم الموسيقى

Misogyny: كراهية النساء

Multiculturalism: التعددية الثقافية

Myth: أسطورة

N

Narrative: رواية، سردية

Grand narratives: السرديات الكبرى

Narrative patterns: الأنماط السردية

Narrative poetics: جماليات السرد

Nation: الأمة

Nationalism: القومية

Nation-formation: تشكل الأمة

Nation state: الدولة القومية

Negotiation: تفاوض

Negritude: الزنوجة (تمجيد الذات الإفريقية وقيمها الثقافية)

Neopragmatism: البراجماية الجديدة

Nihilism: العدمية

Nominalism: الإسمانية

Normative ideal: نموذج معياري

Norms: معايير

O

Oral tradition: التراث الشفهى

Orientalism: الاستشراق

Other: الآخر

Other Englishes: اللغات الإنجليزية المستخدمة فى المستعمرات السابقة

Ontology: أنطولوجيا

Organicist approach: مدخل عضوى (يرى النص وحدة عضوية)

P

Palimpsest: مدونات متعددة الطبقات (يتراكب جديدها على قديمها وإن لم يمحه تماما)

Paradigm: نموذج معرفى

Parataxis: إرداف

Parody: محاكاة ساخرة

Patriarchal standards: معايير أبوية (ذكورية)

Patriarchal society: مجتمع أبوى (ذكورى)

Period: عصر أو حقبة تاريخية

Period categorization: تصنيف العصور التاريخية

Period concept: مفهوم العصر التاريخى

Period specific forms: الأشكال [الأدبية] الخاصة بكل عصر

Periodization: تقسيم التاريخ إلى حقب منفصلة

Personification: تشخيص

Perspectivism: المنظورية

Phenomenology: الظاهرتية

Philology: فقه اللغة

Philosophy of science: فلسفة العلم

Picaresque: أدب الشُطّار

Pleasure principle: مبدأ اللذة (مفهوم فرويدى، ويقابله مبدأ الواقع

Poetic License: رخصة شعرية

Poetics: نظرية الشعر (الأدب)، الشعرية

Politics of representation: سياسات التمثيل

Post-colonialism: ما بعد الكولونيالية

Postcolonial historiography: التأريخ ما بعد الكولونيالى

Postcolonial feminist criticism: النقد النسوى ما بعد الكولونيالى

Postmodernism: ما بعد الحداثة

Postmodern condition: الظرف ما بعد الحداثى

Power: سلطة

Power hierarchies: تراتب السلطة

Practical criticism: النقد التطبيقى

Problematization: إحاطة بالجوانب الإشكالية المعقدة لمسألة ما

Projection: إسقاط (فى نقد كلاين المرتكز إلى التحليل النفسى)

Proletkult: تمجيد الطبقة العاملة أو البروليتاريا

Propositional functions: الوظائف الدلالية

Psychoanalytical approaches: مداخل التحليل النفسى

Psychological approaches: المداخل النفسية

Q

Quantifiers: الكلمات الدالة على الكم

Querelle des ancients et des modernes: النزاع بين القدامى والمحدثين (وهو نزاع شهدته فرنسا فى القرن السابع عشر بين أنصار تقليد الأدب اليونانى والرومانى القديم وأنصار التجديد. مصطلح فرنسى)

R

Rational consensus: إجماع راشد

Rationalism: العقلانية

Rationalist philosophy: الفلسفة العقلانية

Rationalization: عقلنة

Reader- response theory: نظرية استجابة القارئ

Reception theory: نظرية التلقّي

Reflection:انعكاس

Reflectionist theories: نظريات الانعكاس

Reification: التشيؤ

Representation of reality: تمثيل الواقع

S

Scepticism: الشك

Scholasticism: الفلسفة المدرسية

Secular: علمانى

Self-referentiality: الإحالة الذاتية (أن يحيل النص إلى نفسه لا إلى العالم)

Semanalysis: التحليل الدلالى (مصطلح لكريستيفا)

Semantic code: شفرة دلالية

Semantic density: كثافة دلالية

Semiotic: سميوطيقى

Sexuality: التكوين الجنسى

Sign: علامة

Signified: المدلول

Signifier: الدال

Signifying: التعليق (مصطلح جديد فى النقد الأفريقى الأمريكى، صاغه جيتس. وهو فى الأصل تعبير دارج فى الموروث الشعبى الأفريقى الأمريكى، دال على القدرة على التغلب على الآخر باللعب بالكلام)

Simulacrum: طيف، شبيه

Simulation: محاكاة

Slave narrative: سير العبيد (سير ذاتية سجل فيها الأفارقة الأمريكيين تجربة العبودية. وقد ازدهرت فى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر)

Speech Act Philosophy: فلسفة الفعل الكلامى

Spirituals: الأغانى الروحية (أغان شعبية أفريقية أمريكية من تراث العبيد فى المزارع)

Stereotype: نمط جاهز (مشوّه غالبًا)

Stereotyping: تنميط

Stream of consciousness technique: تقنية تيار الوعى

Structuralism: البنيوية

Structural homology: التماثل البنائى

Structural linguistics: اللغويات البنيوية

Style: أسلوب

Structure of feeling: بنية الشعور (مفهوم لويليامز)

Stylistic devices: حيل أسلوبية

Stylistics: الأسلوبيات (فرع من فروع علم اللغة)

Subaltern Studies: مجموعة دراسات التابع (وهى مجموعة من المؤرخين الهنود)

Subject: الذات

Subjectivity: ذاتية (اسم لا صفة)

Centered subject: ذات مركزية

Decentered subjectivity: ذاتية لا مركز لها

Discontinuous subject: ذات متقطعة (مفهوم لفوكو)

Transcendental subject: ذات متسامية

Sublimation: التسامى

Subversion: (Containment تقويض، هدم (ونقيضها الاحتواء

Superstructure: بنية فوقية

Surplus meaning: فائض المعنى

Symbol: رمز

Symbolism: الرمزية

Symbolic order: النظام الرمزى (لاكان وكريستيفا)

Synchronic structure of culture: البنية المتزامنة للثقافة (مفوم لويليامز)

Synecdoche: مجاز مرسل

T

Taste: ذائقة، تذوق

Temporality: زمنية

Temporalization: الظرفية

Tension: توتر (النقد الجديد)

Textual: نصى

Textualization of reality: تحويل الواقع إلى نص

Textuality: نصيّة

Textualist: من أنصار النصِّية

Theology: علم اللاهوت

Totality: كليّة

Trace: أثر (مفهوم لدريدا)

Transcendental signified: مدلول مطلق

Transcendentalism: فلسفة التسامي

Transgression: التعدّي

Transhistorical studies: الدراسات الجامعة لعصور مختلفة

Trope: مجاز

Tropological Structures: بنى مجازية

U

The Uncanny: الغرابة المقلقة (مفهوم فرويدى)

Universal: عام

Universals: كليّات

V

Verbal icon: أيقونة لغوية (النقد الجديد)

Visual and performing arts: الفنون المرئية وفنون الأداء

Z

Zeitgeist: روح العصر (مصطلح ألمانى)

المراجع

Historicism and historical criticism

Primary sources

Adorno, Theodor W., *The Culture Industry*, ed. J. Bernstein, London: Routledge, 1991.

Aristotle, *The Poetics*, trans. and introd. Malcolm Heath, London: Penguin, 1996.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, trans. Harry Zorn, foreword by Hannah Arendt, London: Fontana, 1973.

Bossuet, J.-B., *Discourse on Universal History* (1681), trans. E. Forster, introd. Leonard Krieger, Chicago and London: University of Chicago Press, 1976.

Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicolas-Caritat, Marquis de, *Sketch for a Historical Picture of the Human Mind* (1795), trans. J. Barraclough, introd. Stuart Hampshire, London: Weidenfeld and Nicolson, 1955.

De Man, Paul, *Aesthetic Ideology*, ed. and introd. Andrzej Warminski, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London: Athlone Press, 1994.

Foucault, Paris: Les Editions de minuit, 1986.

Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf, introd. Bernd Magnus and Stephen Cullenberg, New York and London: Routledge, 1994.

Fanon, Franz, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington, Harmondsworth: Penguin, 1967.

Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. and introd. D. Bouchard, Oxford: Basil Blackwell, 1977.

Gadamer, Hans-Georg, *Philosophical Hermeneutics*, trans. and ed. D. E. Linge, Los Angeles: University of California Press, 1976.

Truth and Method, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall, London: Sheed and Ward, 1989.

Hegel, G. W. F., *The Phenomenology of Spirit* (1807), trans. A. V. Miller, foreword by J. N. Findlay, New York and Oxford: Oxford University Press, 1977.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic* Act, London: Methuen, 1981.

Jauss, Hans Robert, *Towards an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Kierkegaard, Soren, *Fear and Trembling, Repetition*, trans. and introd. H. V. Hong and E. H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1983.

Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edn., enlarged, Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Nietzsche, Friedrich, 'On the Uses and Disadvantages of History for Life', in *Untimely Meditations*, trans. R. J. Holingdale, introd. J. P. Stern, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Plato, *Phaedo* and *Meno*, in *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, eds. E. Hamilton and H. Cairns, Bollingen Series LXXI, Princeton: Princeton University Press, 1963.

Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*, London: Routledge and Kegan Paul, 1986.

Schleiermacher, F. D. E., *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, ed. Heinz Kimmerle, trans. James Duke and Jack Forstman, Atlanta: Scolars Press, 1977.

Simmel, G., *The Problem of the Philosophy of History* (2nd edn., 1905), trans. and ed. Guy Oakes, London and New York: Macmillan, 1977.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London: Methuen, 1987.

Secondary sources

Clark, Lorraine, *Blake, Kierkegaard, and the Spectre of Dialectic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Greer, Germaine, *The Whole Woman*, London: Doubleday, 1999.

Hamilton, Paul, *Historicism*, London: Routledge, 1996.

McGann, Jerome J., 'The Third World of Criticism', in Marjorie Levinson, Marilyn Butler, Jerome McGann, Paul Hamilton (eds.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 85–108.

Pocock, J. G. E., *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1975.

Politics, Language and Time: Essays on Political Thought and History, Chicago: Chicago University Press, 1971.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, London: Vintage, 1994.

Orientalism, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

White, Hayden, *Metahistory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Literary criticism and the history of ideas

Primary sources

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask, Princeton: Princeton University Press, 1953.

Scenes from the Drama of European Literature, trans. Ralph Mannheim, New York: Meridian, 1959.

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask, New York: Pantheon, 1953.

De Man, Paul, 'The Rhetoric of Temporality', in Charles Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968, pp. 173–209.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vols., trans. T. M. Knox, Oxford: Clarendon, 1975.

Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1948.

The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936.

Spitzer, Leo, *Representative Essays*, eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeleine Sutherland, Stanford: Stanford University Press, 1988.

Wellek, René and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd edn., New York: Harcourt, Brace & World, 1962.

Secondary sources

Bahti, Timothy, *Allegories of History: Literary Historiography after Hegel*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Macksey, Richard, 'History of Ideas', in Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 388–392.

Wellek, René, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, Jr., New Haven: Yale University Press, 1963.

A History of Modern Criticism, 1750–1950, 5 vols., New Haven: Yale University Press, 1955–93.

Cultural materialism

Barker, Francis, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, London: Methuen, 1984.

Barthes, Roland, *Mythologies*, trans. Annette Lavers, London: Cape, 1972.

Belsey, Catherine, *Critical Practice*, London: Methuen, 1980.

The Subject of Tragedy, London: Methuen, 1985.

Bennett, Tony, *Formalism and Marxism*, London: Methuen, 1979.

Brannigan, John, *New Historicism and Cultural Materialism*, Basingstoke: Macmillan Press Ltd., 1998.

Cohen, Walter, *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Coward, Rosalind and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Writing and Difference, trans., with introduction and notes, Alan Bass, London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Dollimore, Jonathan, *Death, Desire and Loss in Western Culture*, London: Allen Lane The Penguin Press, 1998.

Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries, Brighton: Harvester, 1984; 2nd edn., New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault, Oxford: Clarendon, 1991.

Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester: Manchester University Press, 1985.

Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares*, London: Methuen, 1985; 2nd edn., Manchester: Manchester University Press, 1994.

(ed.), *Shakespearean Tragedy*, Harlow: Longman, 1992.

Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London: New Left Books, 1976.

Easthope, Antony, *British Post-Structuralism Since 1968*, London: Routledge, 1988.

Foucault, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (abridged), London: Tavistock Publications, 1967.

Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London: Hutchinson, 1976.

Harris, Marvin, *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*, New York: Random House, 1979.

Hawkes, Terence, *Meaning by Shakespeare*, London: Routledge, 1992.

Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society, London: Edward Arnold, 1975.

Structuralism and Semiotics, London: Methuen, 1977.

That Shakespeherian Rag, London: Methuen, 1986.

(ed.), *Alternative Shakespeares 2*, London: Routledge, 1996.

Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979.

Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments*, London: Chatto and Windus, 1957.

Holderness, Graham (ed.), *The Shakespeare Myth*, Manchester: Manchester University Press, 1988.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press, 1977.

Lever, J. W., *The Tragedy of State: A Study of Jacobean Drama*, London: Methuen, 1987.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, London: Methuen, 1982.

Norris, Christopher and Richard Machin (eds.), *Post-Structuralist Readings in English Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Sinfield, Alan, *Cultural Politics – Queer Reading*, London: Routledge, 1994.

Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading, Oxford: Clarendon Press,1992.

Literature in Protestant England 1560–1660, London: Croom Helm, 1983.

Literature, Politics and Culture in Postwar Britain, Oxford: Blackwell, 1989; 2nd edn., London: Athlone Press, 1997.

The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment, London: Cassell, 1994.

Stallybrass, Peter and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen, 1986.

Steiner, George, *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber, 1961.
Thompson, E. P., *The Making of the English Working Class*, London: Gollancz, 1980.
Widdowson, Peter (ed.), *Re-Reading English*, London: Methuen, 1982.
Williams, Raymond, *The Long Revolution*, London: Chatto & Windus, 1961.
Marxism and Literature, Oxford: Oxford University Press, 1977.
Problems in Materialism and Culture, London: Verso, 1980.
Wilson, Scott, *Cultural Materialism: Theory and Practice*, Oxford: Blackwell, 1995.

New historicism

Primary sources

Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1999.
Brannigan, John, *New Historicism and Cultural Materialism*, Basingstoke: Macmillan, 1998.
Cole, Steven E., 'Evading Politics:The Poverty of Historicizing Romanticism', *Studies in Romanticism* 34.1 (1995), pp. 29–50.
Colebrook, Claire, *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 2nd edn., Manchester: Manchester University Press, 1994.
Foucault, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard, London: Tavistock Publications, 1967.
Geertz, Clifford, 'History and Anthropology', *New Literary History* 21.2 (1990), pp. 321–336; and Renato Rosaldo's reply, pp. 337–342.
The Interpretation of Cultures: Selected Essays, London: Hutchinson, 1975.
Works and Lives: The Anthropologist as Author, Cambridge: Polity Press, 1988.
Greenblatt, Stephen J., 'Interviewed by Noel King', *Textual Practice* 6.2 (1994), pp. 114–127.
Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture, New York and London: Routledge, 1990.
Marvellous Possessions: The Wonder of the New World, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
Greenblatt, Stephen and Giles Gunn (eds.), *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, New York: Modern Language Association, 1992.
Howard, Jean E., 'The New Historicism in Renaissance Studies', *English Literary Renaissance* 16.1 (1986), pp. 13–43.
Jardine, Lisa, *Reading Shakespeare Historically*, New York and London: Routledge, 1996.
Levinson, Marjorie, 'The New Historicism: Back to the Future', in Marjorie Levinson, Marilyn Butler, Jerome McGann and Paul Hamilton (eds.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Liu, Alan, 'The Power of Formalism: The New Historicism', *English Literary History* 56.4 (1989), pp. 721–772.

Montrose, Louis, 'New Historicisms', in Greenblatt and Gunn (eds.), *Redrawing the Boundaries*, pp. 392–418.

'Renaissance Literary Studies and the Subject of History', *English Literary Renaissance* 16.1 (1986), pp. 5–12.

Mullaney, Steven, 'After the New Historicism', in T. Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeares*, vol. 2, New York and London: Routledge, 1996.

Pechter, Edward, 'The New Historicism and its Discontents: Politicizing Renaissance Drama', *PMLA* 102.3 (May 1987), pp. 293–303.

Ross, Marlon B., 'Contingent Predilections: The Newest Historicisms and the Question of Method', *The Centennial Review* 34 (1990), pp. 485–538.

Simpson, David, 'Literary Criticism and the Return to "History"', *Critical Inquiry* 14.4 (1988), pp. 721–747.

Thomas, Brook, *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Veeser, H. A., *The New Historicism*, New York and London: Routledge, 1989.

The New Historicism: A Reader, New York and London, 1994.

Wilson, Richard and Richard Dutton (eds.), *New Historicism and Renaissance Drama*, London and New York: Longman, 1992.

Secondary sources

Barton, Ann, 'The Perils of Historicism', *The New York Review of Books*, 24 January (1991), pp. 8–10.

Belsey, Catherine, 'The Subject in Danger: A Reply to Richard Levin', *Textual Practice* 3 (1989), pp. 187–90.

'Richard Levin and In-Different Reading', *New Literary History* 21.3 (1990), pp. 449–456.

Clare, Janet, 'Historicism and the Question of Censorship in the Renaissance', *English Literary Renaissance* 27. 2 (Spring 1997), pp. 155–176.

Cressy, David, 'Foucault, Stone and Social History', in *English Literary Renaissance* 21.2 (1991), pp. 121–133.

Dusinberre, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women*, 2nd ed. London: Macmillan, 1998.

Grady, Hugh, *The Modernist Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

Holstun, James, 'Ranting at the New Historicism', *English Literary Renaissance* 19 (1989), pp. 89–225.

Honigmann, E. A. J., 'The New Shakespeare?', *The New York Review of Books* 31 March, 35.5 (1988), pp. 32–35.

Kamps, Ivo, *Shakespeare Left and Right*, New York and London: Routledge, 1991.

Lentricchia, Frank, 'Foucault's Legacy: A New Historicism?', in Veeser, *The New Historicism*, 1989, pp. 231–242.

Levin, Richard, 'Bashing the Bourgeois Subject', *Textual Practice* 3.1 (1989), pp. 76–86.

'Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy', *PMLA* 103.1 (1988), pp. 125–138; letter in reply, 'Feminist Criticism', *PMLA* 104.1 (1989), pp. 77–78.

'Reply to Catherine Belsey and Jonathan Goldberg', *New Literary History* 21.3 (1990), pp. 463–470.

'Unthinkable Thoughts in the New Historicizing of English Renaissance Drama', *New Literary History* 21.3 (1990), pp. 433–448.

Liu, Alan, *Wordsworth: The Sense of History*, Stanford: Stanford University Press, 1989.

McGann, Jerome, *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1985.

Social Values and Poetic Acts: The Historical Judgment of Literary Work, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1988.

Miller, J. Hillis, 'Presidential Address 1986: The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base', *PMLA* 102 (1987), pp. 281–291.

Porter, Carolyn, 'Are We Being Historical Yet?', *South Atlantic Quarterly* 87 (1988), pp. 743–786.

'History and Literature: "After the New Historicism"', *New Literary History* 21.2 (Winter 1990), pp. 253–272; Porter's reply to Rena Fraden, pp. 279–282.

Ross, Marlon B., 'Contingent Predilections: The Newest Historicisms and the Question of Method', *The Centennial Review* 34 (Fall 1990), pp. 485–538.

Veyne, Paul, 'The Final Foucault and His Ethics', *Critical Inquiry* 20.1 (Autumn 1993), pp. 1–9.

Vickers, Brian, *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Wilson, Scott, *Cultural Materialism: Theory and Practice*, Oxford: Basil Blackwell, 1995.

Fascist politics and literary criticism

Almgren, Birgitta, *Germanistik und Nationalsozialismus: Affirmation, Konflikt und Protest: Traditionsfelder und zeitgebundene Wertung der Sprach- und Literaturwissenschaft am Beispiel der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 1929–1943*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia, 36 (1997).

Aron, Paul, Dirk De Geest, Pierre Halen and Antoon Vanden Braembussche (eds.), *Leurs occupations: l'impact de la seconde guerre mondiale sur la littérature en Belgique*, Bruxelles: Textyles-CREHSGM, 1997.

Benjamin, Walter, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in *Illuminationen: ausgewählte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, pp. 136–169.

Berghaus, Günter, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, Providence: Berghahn, 1996.

(ed.), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945*, Providence: Berghahn, 1996.

Berman, Russell A., 'Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and the Avant-garde', *Modern Culture and Critical Theory*, Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

Carroll, David, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1995.

Conway, Martin, *Collaboration in Belgium: Léon Degrelle and the Rexist Movement, 1940–1945*, New Haven: Yale University Press, 1993.

De Geest, Dirk, Eveline Vanfraussen, Marnix Beyen and Ilse Mestdagh, *Collaboratie of cultuur?: een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941–1944)*, Antwerp/ Amsterdam: Meulenhoff/Kritak/Soma, 1997.

De Graef, Ortwin, *Serenity in Crisis: A Preface to Paul de Man, 1939–1960*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism, 1960–1969, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

De Man, Paul, *Aesthetic Ideology*, ed. and introd. Andrzej Warminski, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Wartime Journalism, 1939–1943, eds. Werner Hamacher, Neil Hertz and Thomas Keenan, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

De Wever, Bruno, *Greep naar de Macht: Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde: Het VNV 1933–1945*, Tielt: Lannoo, 1994.

Friedländer, Saul, *Reflets du nazisme*, Paris: Seuil, 1982.

Golsan, Richard J. (ed.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover: University Press of New England, 1992.

Griffin, Roger, *The Nature of Fascism*, London: Pinter, 1991.

(ed.), *Fascism*, Oxford Readers Series, Oxford: Oxford University Press, 1995.

Hamacher, Werner, Neil Hertz and Thomas Keenan (eds.), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

Hewitt, Andrew, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford: Stanford University Press, 1993.

Kaplan, Alice Yaeger, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, foreword by Russel Berman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Ketelsen, Uwe-Karsten, *Literatur und Drittes Reich*, Vierow bei Greifswald: SH-Verlag, 1994.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La fiction du politique*, Paris: Bourgois, 1987.

Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, Paris: l'Aube, 1996.

Retreating the Political, ed. Simon Sparks, London: Routledge, 1997.

Lacqueur, Walter (ed.), *Fascism: A Reader's Guide*, London: Wildwood House, 1976.

Loiseaux, Gérard, *La littérature de la défaite et de la collaboration, d'après* Phönix oder Asche? (Phénix ou cendres?) *de Bernhard Payr*, Paris: Fayard, 1995.

Martin, Bernd (ed.), *Martin Heidegger und das 'Dritte Reich': ein Kompendium*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

Milza, Pierre and Serge Berstein, *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*, Bruxelles: Complexe, 1992.

Mosse, George L., *Der national-sozialistische Alltag*, Frankfurt a.M.: Hain, 1993.

Norris, Christopher, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, London: Routledge, 1988.

O'Sullivan, Noël, *Fascism*, London: J. M. Dent, 1983.

Reichel, Peter, *Der schöne Schein des dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt: Fischer, 1993.

Rioux, Jean-Pierre (ed.), *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles: Complexe, 1990.

Sirinelli, Jean-François (gen. ed.), *Histoire des droites en France*, 3 vols. Paris: Gallimard, 1992.
Spackman, Barbara, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
Sternhell, Zeev, *La Droite révolutionnaire, 1885–1914: les origines françaises du fascisme*, Paris: Seuil, 1978.
Maurice Barrès et le nationalisme français, Paris: Colin, 1972.
Ni droite, ni gauche: l'idéologie fasciste en France, rev. edn., Bruxelles: Complexe, 1987, 1st edn. 1983.
Sternhell, Zeev, Mario Sznajder, and Maia Ashéri, *Naissance de l'idéologie fasciste*, Paris: Gallimard, 1989.
Tabor, Jan (ed.), *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 1922–1956*, 2 vols. Baden: Grasl, 1994.
Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, vol. 2: *Männerkörper – zur Psychoanalyse des weissen Terrors*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
Verhoeyen, Etienne, *België Bezet, 1940–1944: een synthese*, Brussel: BRTN, 1993.
Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda*, London: Routledge, 1995.
Woolf, S. J. (ed.), *Fascism in Europe* (previously published as *European Fascism*, 1968), London: Methuen, 1981.

Marxism and literary criticism

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, trans. E. Jephcott, London: Verso, 1974.
Althusser, Louis, *For Marx*, trans. Ben Brewster, London: Verso, 1969.
Lenin and Philosophy and Other Essays, trans. Ben Brewster, London: Verso, 1971.
Althusser, Louis and Etienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Brewster, London: Verso, 1970.
Anderson, Perry, *Considerations on Western Marxism*, London: New Left Books, 1976.
The Origins of Postmodernity, London: Verso, 1998.
Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, trans. Harry Zohn, London: New Left Books, 1973.
Illuminations, trans. Harry Zohn, introd. Hannah Arendt, London: Jonathan Cape, 1970.
One-Way Street and Other Writings, trans. E. Jephcott and Kingsley Shorter, London: New Left Books, 1979.
Understanding Brecht, trans. Anna Bostock, London: New Left Books, 1973.
Bloch, Ernst, *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London: New Left Books, 1977.
Callinicos, Alex, *Against Postmodernism*, Cambridge: Polity, 1989.
Cohen, G.A., *Karl Marx's Theory of History*, Oxford: Clarendon, 1978.
Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London: New Left Books, 1976.
Literary Theory, Oxford: Blackwell, 1986.
Marxism and Literary Criticism, London: Methuen, 1976.
Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism, London: Verso, 1981.
Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton: Princeton University Press, 1971.
The Political Unconscious, London: Methuen, 1981.

Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, London: Verso, 1991.
Kermode, Frank, *History and Value*, Oxford: Clarendon, 1988.
Labriola, Antonio, *Essays on the Materialistic Conception of History*, Chicago: Kerr, 1908.
Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso, 1985.
Lukács, Gyorgy, *The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell, London: Merlin, 1962.
History and Class Consciousness, trans. R. Livingstone, London: Merlin, 1971.
The Meaning of Contemporary Realism, trans. John and Necke Mander, London: Merlin, 1963.
Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Houndmills: Macmillan, 1988.
Prawer, S. S., *Karl Marx and World Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1978.
Trotsky, Leon, *Literature and Revolution* (1923), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971.
On Literature and Art, New York: Pathfinder, 1970.
Willett, John (ed.), *Brecht on Theatre*, London: Methuen, 1978.
Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford: Clarendon, 1977.

Marxism and poststructuralism

Baudrillard, Jean, *A Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981.
Fatal Strategies, trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski, New York: Semiotext(e)/Pluto, 1990.
The Gulf War Did Not Happen, trans. Paul Patton, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
The Mirror of Production, trans. Mark Poster, St. Louis: Telos Press, 1975.
Seduction, trans. Brian Singer, New York: St. Martin's Press, 1990.
Simulations and Simulacra, trans. Sheila Faria, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
Symbolic Exchange and Death, trans. Iain Hamilton Grant, London: Sage, 1993.
The System of Objects, trans. James Benedict, New York: Verso, 1996.
Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, New York: International Publishers, 1947.
Studies in a Dying Culture, London: John Lane, 1938.
Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994.
The Logic of Sense, trans. Mark Lester and Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990.
Nietzsche and Philosophy, trans. Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press, 1983.
Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Vol. 2, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International, trans. Peggy Kamuf, New York: Routledge, 1994.

Speech and Phenomena, trans. David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Writing and Difference, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, New York: Vintage, 1979.

The History of Sexuality, trans. Robert Hurley, New York: Vintage, 1988–90.

Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason, trans. Richard Howard, New York: Vintage, 1965.

The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, trans. Alan Sherian, London: Tavistock, 1974.

Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980.

Revolution in Poetic Language, trans. Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984.

Lukács, Gyorgy, *The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell, Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Lyotard, Jean François, *Dérive a partir de Marx et Freud* (1975), Paris: Galilée, 1994.

Discours/figure, Paris: Klincksieck, 1971.

The Post-Modern Condition, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Adorno and the early Frankfurt School

Primary sources

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, eds. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture, ed. and introd. J. M. Bernstein, London: Routledge, 1991.

Notes to Literature, trans. Shierry Weber Nicholsen, ed. Rolf Tiedemann, New York: Columbia University Press, 1991, 1992.

Prisms, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.

Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, London: Allen Lane, 1973.

Arato, A. and E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford: Blackwell, 1978.

Bronner, S. E. and D. M. Kellner (eds.), *Critical Theory and Society: A Reader*, London: Routledge, 1989.

Horkheimer, Max, *Critical Theory: Selected Essays*, trans. Matthew J. O'Connell, New York: Continuum, 1982.
Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600–1900*, New York: Beacon Press, 1957.
Marcuse, Herbert, *Negations: Essays in Critical Theory*, Harmondsworth: Penguin, 1968.

Secondary sources

Held, David, *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*, London: Hutchinson, 1980.
Jarvis, Simon, *Adorno: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1998.
Rose, Gillian, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London: Macmillan, 1978.
Wiggerhaus, Rolf, *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*, Cambridge: Polity Press, 1994.

The 'German-French' debate: critical theory, hermeneutics and deconstruction

Primary sources

Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens: die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Points, 1967.
Marges de la philosophie, Paris: Minuit, 1972.
Frank, Manfred, *Grenzen der Verständigung: ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
Das Individuelle-Allgemeine: Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
Das Sagbare und das Unsagbare, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (part translation, *The Subject and the Text: Essays in Literary Theory and Philosophy*, introd. Andrew Bowie, Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
Was ist Neostrukturalismus?, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik: Wahrheit und Methode, 2 Ergänzungen, Register*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1986.
Wahrheit und Methode, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1975.
Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
Henrich, Dieter, *Selbstverhältnisse*, Stuttgart: Reclam, 1982.
Lyotard, Jean-François, *Le différend*, Paris: Minuit, 1983.
Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Michelfelder, Diane P. and Richard E. Palmer (eds.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany: SUNY Press, 1989.

Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

Welsch, Wolfgang, *Vernunft: die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

Secondary sources

Bowie, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 1993 (rev. edn., forthcoming).

From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory, London, New York: Routledge, 1997.

Dews, Peter, *The Limits of Disenchantment*, London and New York: Verso, 1995.

Logics of Disintegration, London, New York: Verso, 1987.

Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

Holub, Robert, *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Post-war Italian intellectual culture: from Marxism to cultural studies

Agamben, Giorgio, *The Coming Community*, trans. Michael Hardt, Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

Asor Rosa, Alberto, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Florence: La Nuova Italia, 1975

Birnbaum, Lucia Chiavola, *Liberazione della donna: feminism in Italy*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1986.

Bodei, Remo, *Repenser l'Europe*, Brussels: Editions de l'Université de Bruxelles, 1996.

Bono, Paola and Sandra Kemp (eds.), *Italian Feminist Thought: A Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1991.

Cacciari, Massimo, *Geo-filosofia dell'Europa*, Milan: Adelphi, 1994.

Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein, Milan: Feltrinelli, 1976.

Carravetta, Peter, 'Repositioning Interpretive Discourse: From "A Crisis of Reason" to "Weak Thought"', *Differentia, Review of Italian Thought* 2 (1988), pp. 83–126.

Calefato, Patrizia, *Europa fenicia, identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica sociale*, Milan: Franco Angeli, 1994.

Colletti, Lucio, *Marxism and Hegel*, trans. Lawrence Garner, London: Verso, 1973.

D'Alema, Massimo, Claudio Verlardi, and Gianni Cuperlo, *Un paese normale*, Milan: Mondadori, 1995.

Dalla Costa, Mariarosa, *Donne, sviluppo e lavoro di riproduzione: questioni delle lotte e dei movimenti*, Milan: Franco Angeli, 1996.

Paying the Price: Women and the Politics of International Economic Strategy (1993), London: Zed Books, 1995.

della Volpe, Galvano, *Critique of Taste*, trans. Michael Casar, London: MLB, 1978.

Logica come scienza storica, Rome: Riuniti, 1969.

Rousseau e Marx, Rome: Riuniti, 1974; first edn. 1956.
Diotima (group), *Il cielo stellato dentro di noi: l'ordine simbolico della madre*, Milan: Tartaruga, 1992.
Mettere al mondo il mondo: oggetto e oggettività alla luce della differenza sessual, Milan: Tartaruga, 1990.
Eco, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
A Theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University Press, 1976.
Ferraris, Maurizio, *History of Hermeneutics*, trans. Luca Somigli, Atlantic Heights, N.J.: Humanities Press, 1996.
Foa, Vittorio and Paul Ginsborg, *Le virtù della repubblica: dalla crisi del sistema e dal ricambio della class politica lo spazio per una nuova cultura di governo*, Milan: Il Saggiatore, 1994.
Forgacs, David and Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
Fraser, John, *An Introduction to the Thought of Galvano della Volpe*, London: Lawrence and Wishart, 1977.
Gargani, Aldo (ed.), *Crisi della ragione: nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin: Einaudi, 1979.
Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, eds. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, London: Lawrence & Wishart, 1971.
Holub, Renate, *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, London: Routledge, 1992.
'The Cultural Politics of the CPI 1944–1956', *Yale Italian Studies* 2 (1978), pp. 261–283.
'Strong Ethics and Weak Thought: Feminism and Postmodernism in Italy', *Annali d'Italianistica* 9 (1991), pp. 124–143.
'Towards a New Rationality? Notes on Feminism and Current Discursive Practices in Italy', *Discourse: Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 4 (1981–82), pp. 89–108.
Macciocchi, Maria Antonietta, *Letters from Inside the Italian Communist Party to Louis Althusser*, trans. Stephen M. Hellman, London: MLB, 1975.
Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940–1965)*, Rome: Editori Riuniti, 1974; 1st edn. 1967.
Negri, Antonio, *Marx beyond Marx* (1979), ed. Jim Fleming, trans. Harry Cleaver, Michael Ryan and Maurizio Viano, South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1984.
Passerini, Luisa, *Identità culturale europea*, Florence: La Nuova Italia, 1999.
Petrilli, Susan (ed.), *Between Signs and Non-Signs*, Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1992.
Petronio, Giuseppe, *Letteratura e società: storia e antologia della letteratura italiana*, Palermo: Palumba, 1972.
Ponzio, Augusto, *Produzione linguistica e ideologia sociale*, Bari: Di Donato, 1973.
Signs, Dialogue and Ideology, Amsterdam: Benjamins, 1992.
Rossanda, Rossana, *Anche per me: donna, persona, memoria dal 1973–1986*, Milan: Feltrinelli, 1986.

Rossi-Landi, Ferruccio, *Language as Word and Trade: Semiotic Homology for Linguistics and Economics*, South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1983.
Linguistics and Economics, The Hague: Mouton, 1977.
Marxism and Ideology, trans. Roger Griffin, Oxford: Clarendon Press, 1990.
Rusconi, Gian Enrico, *Nazione, etnia, cittadinanza in Italia e in Europa*, Brescia: La Scuola, 1993.
La teoria critica della società, Bologna: Il Mulino, 1968.
Salinari, Carlo, *Profilo storico della letteratura Italiana*, Rome: Editori Riuniti, 1972.
Storia d'Italia, dall'unità a oggi, Turin: Einaudi, 1975.
Touraine, Alain, *Pourrons nous vivre ensemble? Egaux et différents*, Paris: Fayard, 1997.
Vattimo, Gianni, *La società trasparente*, Milan: Garazanti, 1989.
Il soggetto e la maschere: Nietzsche e il problema della liberazione, Milan: Bompiani, 1974.
Vattimo, Gianni and Pier Aldo Rovatti (eds.), *Il pensiero debole*, Milan: Feltrinelli, 1983.
Veltroni, Walter, *La bella politica: un intervista di Stefano del Re*, Milan: Rizzoli, 1995.

Mikhail Bakhtin: historical becoming in language, literature and culture

Primary sources

Bakhtin, Mikhail, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans. Vadim Liapunov and Kenneth Brostrom, Austin, Tex.: University of Tex. Press, 1990 (contains the early philosophical fragment 'Author and Hero in Aesthetic Activity', fragments of Bakhtin's *Bildungsroman* project, pieces on linguistics from the 1950s and late philosophical notes).
The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Tex.: University of Texas Press, 1981.
'Lektsii i vystupleniia M. M. Bakhtina 1924–1925 gg. v zapisiakh L. V. Pumpianskogo' ('Lectures and Interventions by M. M. Bakhtin in 1924–1925, from Notes by L. V. Pumpiansky'; Bakhtin's contributions to the Leningrad philosophical seminar), in L. A. Gogotishvili and P. S. Gurevich (eds.), *M. M. Bakhtin kak filosof*, Moscow: Nauka, 1992, pp. 221–252.
Literaturno-kriticheskie stat'i ('Literary-Critical Articles'), eds. S. G. Bocharov and V. V. Kozhinov, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1986.
Problems of Dostoevsky's Poetics (1963), ed. and trans. Caryl Emerson, Manchester: Manchester University Press, 1984.
Problemy tvorchestva Dostoevskogo ('Problems of Dostoevsky's Art'), Leningrad: Priboi, 1929.
Rabelais and His World, trans. Hélène Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.
Sobranie sochinenii v semi tomakh, tom 5, Raboty 1940-kh – nachala 1960-kh godov ('Collected Works in Seven Volumes', Vol. 5: 'Works from the 1940s to the Beginning of the 1960s'), eds. S. G. Bocharov and L. A. Gogotishvili, Moscow: Russkie slovari, 1996.

Speech Genres and Other Late Essays, eds. Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. Vern W. McGee, Austin, Tex.: University of Texas Press, 1986.

Towards a Philosophy of the Act, trans. Vadim Liapunov, eds. Vadim Liapunov and Michael Holquist, Austin, Tex.: University of Tex. Press, 1993.

Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i renessansa (1940) ('The Art of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance'), Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; reprinted with new pagination in 1990.

Voloshinov, Valentin, *Marxism and the Philosophy of Language* (1929), trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, New York: Seminar Press, 1973.

Secondary sources

Barsky, Robert and Michael Holquist (eds.), *Bakhtin and Otherness*; *Discours Social / Social Discourse* 3.1–2 (1990).

Bibler, V. S., *M. M. Bakhtin, ili poetika kul'tury*, Moscow: Progress-Gnozis, 1991.

Myshlenie kak tvorchestvo: vvedenie k logiku myshlennogo dialoga, Moscow: Izd. politicheskoi literatury, 1975.

Bocharov, Sergei, 'Sobytie bytiia: o Mikhaile Mikhailoviche Bakhtine', *Novyi mir* 11 (1995), pp. 211–221.

Bocharov, S. G., 'Ob odnom razgovore i vokrug nego', *Novoe literaturnoe obozrenie* 2 (1993), pp. 70–89; abridged translation by Vadim Liapunov and Stephen Blackwell, 'Conversations with Bakhtin', *PMLA* 109.5 (1994), pp. 1009–1024.

Bonetskaia, N. K., 'Bakhtin's Aesthetics as a Logic of Form', in David Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, New York: Harwood Academic Press, 1998.

Clark, Katerina and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1985.

Coates, Ruth, *Christianity in Bakhtin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Emerson, Caryl, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

Hale, Dorothy, *Social Formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.

Hitchcock, Peter (ed.), *Bakhtin/'Bakhtin': Studies in the Archive and Beyond*, *South Atlantic Quarterly* 97.3–4 (1998).

Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London and New York: Routledge, 1990.

Howes, Craig, 'Rhetorics of Attack: Bakhtin and the Aesthetics of Satire', *Genre* 19.3 (1986), pp. 231–243.

Kagan, M. I., 'Evreistvo i krizis kul'tury' ('Judaism and the Crisis of Culture', 1923), *Minuvshee* 6 (1981), pp. 229–236.

Konkin, S. S. and L. S. Konkina, *Mikhail Bakhtin: stranitsy zhizni i tvorchestva*, Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1993.

Medvedev, Iu. P., '"Nas bylo mnogo na chelne . . ."', *Dialog Karnaval Khronotop* 1 (1992), pp. 89–108.

Mihailovic, Alexander, *Corporeal Words: Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1997.

Morson, Gary Saul and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990.

Pechey, Graham, 'Boundaries versus Binaries: Bakhtin in/against the History of Ideas', *Radical Philosophy* 54 (1990), pp. 23–31.

'Modernity and Chronotopicity in Bakhtin', in David Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, New York: Harwood Academic Press, 1998.

'Philosophy and Theology in "Aesthetic Activity"', *Dialogism* 1 (1998), pp. 57–73.

Poole, Brian, 'Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism', *South Atlantic Quarterly* 97.3–4 (1998), pp. 537–578.

'From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Mikhail Bakhtin's Development from *Towards a Philosophy of the Act* to his Study of Dostoevsky', in Ken Hirschkop and David Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, 2nd rev. edn., Manchester: Manchester University Press, forthcoming.

'"Nazad k Kaganu"', *Dialog Karnaval Khronotop* 1 (1995), pp. 38–48.

Segre, Cesare, 'What Bakhtin Left Unsaid: The Case of the Medieval Romance', in Kevin Brownlee and Marina Scordiles Brownlee (eds.), *Romance: Generic Transformations From Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover, N.H.: University Press of New England, 1985.

Shepherd, David (ed.), *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, New York: Harwood Academic Publishers, 1998.

Stallybrass, Peter and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen, 1986.

Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Thomson, Clive and Hans Raj Dua (eds.), *Dialogism and Cultural Criticism*, London, Canada: Mestengo Press, 1995.

Tihanov, Galen, 'Bakhtin's Essays on the Novel (1935–41): A Study of their Intellectual Background and Innovativeness', *Dialogism* 1 (1998), pp. 30–56.

'Bakhtin, Lukács and German Romanticism: The Case of Epic and Irony', in Carol Adlam *et al.* (eds.), *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich, Manchester: Manchester University Press, 1984.

Williams, Raymond, 'The Uses of Cultural Theory', *New Left Review* 158 (1986), pp. 19–31.

Cultural studies

Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy and Other Writings*, ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Batsleer, Janet, Tony Davies, Rebecca O'Rourke and Chris Weedon, *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*, London: Methuen, 1985.

Belsey, Catherine, *Critical Practice*, London: Methuen, 1980.

Bourdieu, Pierre and Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society, and Culture*, trans. R. Nice, London and Newbury Park, Calif.: Sage (in association with the Theory, Culture and Society Department, Teesside Polytechnic), 1990.

Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London: New Left Books, 1976.
Easthope, Antony, *Literary into Cultural Studies*, London: Routledge, 1991.
Hall, Stuart and Paddy Whannel, *The Popular Arts*, London: Hutchinson Educational, 1964.
Hoggart, Richard, *Speaking to Each Other*, vol. 1: *About Society*, London: Chatto and Windus, 1970.
The Uses of Literacy, London: Chatto and Windus, 1957.
Leavis, F. R, *The Common Pursuit*, Harmondsworth: Penguin, 1962.
Mass Civilization and Minority Culture, Cambridge: Gordon Fraser, 1930.
Leavis, F. R. and Denys Thompson, *Culture and Environment*, London: Chatto and Windus, 1933.
Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Mathieson, Margaret (ed.), *The Preachers of Culture*, London: Allen and Unwin, 1975.
Milner, Andrew, *Literature, Culture and Society*, London: UCL Press, 1996.
Mulhern, Francis, *The Moment of 'Scrutiny'*, London: New Left Books, 1979.
Newbolt Report, *The Teaching of English in England*, London: Board of Education, HMSO, 1921.
Sampson, George, *English for the English*, Cambridge: Cambridge University Press, 1921.
Steele, Tom, *The Emergence of Cultural Studies 1945–65: Cultural Politics, Adult Education and the English Question*, London: Lawrence and Wishart, 1997.
Turner, Graeme, *British Cultural Studies: An Introduction*, 2nd edn., London: Routledge, 1996.
Williams, Raymond, *Communications*, Harmondsworth: Penguin, 1962.
Culture and Society, London: Chatto and Windus, 1958.
Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, London: Fontana, 1976.
The Long Revolution, Harmondsworth: Pelican, 1965.
Marxism and Literature, Oxford: Oxford University Press, 1977.
Television: Technology and Cultural Form, London: Fontana, 1974.

Literature and the institutional context in Britain

Primary sources

Chambers, R.W., 'The Teaching of English in the Universities of England', *English Association Pamphlet* 53 (1922).
Daiches, David (ed.), *The Idea of a New University: An Experiment in Sussex*, London: Andre Deutsch, 1964.
Leavis, F. R., *Education and the University*, London: Chatto and Windus, 1943.
Newman, John Henry, *The Idea of the University*, London: Image Books, 1959.
Potter, Stephen, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London: Jonathan Cape, 1937.
Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained*, London: Bowes and Bowes, 1958.
The National Committee of Inquiry into Higher Education: Higher Education in the Learning Society (The Dearing Report), London: HMSO, 1997.

The Teaching of English in England: Being the Report of the Departmental Committee Appointed by the President of the Board of Education to Inquire into the Position of English in the Education System (The Newbolt Report), London: HMSO, 1921.

Thompson, E. P., *Warwick University Ltd*, London: Merlin, 1970.

Secondary sources

Baldick, Chris, *Criticism and Literary Theory 1890 to the Present*, London: Longman, 1996.

Doyle, Brian, *English and Englishness*, London: Routledge 1988.

Halsey, A. H., *Decline of Donnish Dominion: The British Academic Professions in the Twentieth Century*, Clarendon: Oxford, 1992.

Moodie, Graeme and Rowland Eustace, *Power and Authority in British Universities*, London: George Allen and Unwin, 1974.

Palmer, D. J., *The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature From Its origins to the Making of the Oxford English School*, London: University of Hull and Oxford University Press, 1965.

Sanderson, Michael, *The Universities and British Industry: 1850–1970*, London: Routledge, 1972.

Scott, Peter, *The Meanings of Mass Higher Education*, Buckingham: Open University Press, 1995.

Taper, Ted and Brian Salter, *Oxford, Cambridge and the Changing Idea of the University: The Challenge to Donnish Dominion*, Buckingham: Open University Press, 1992.

Literary criticism and psychoanalytic positions

Primary sources

Freud, Sigmund, *The Pelican Freud Library*, 15 vols., trans. James Strachey, eds. Angela Richards and Albert Dickson, London: Penguin, 1973–85.

Separate volumes:

Art and Literature, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson, *Pelican Freud Library*, vol XIV.

On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, *Pelican Freud Library*, vol. XI.

The Origins of Religion, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson, *Pelican Freud Library*, vol. XIII.

Studies on Hysteria, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, *Pelican Freud Library*, vol. III.

Jung, Carl Gustav, *Collected Works*, trans. R. F. C. Hull, eds. Herbert Read, Michael Fordham, and Gerhard Adler, 20 vols. (and 4 unnumbered vols.), London: Routledge and Kegan Paul, 1959.

Klein, Melanie, *Contributions to Psycho-Analysis 1921–1945*, International Psycho-Analytical Library, 34, London: Hogarth Press, 1968.

Envy and Gratitude and Other Works 1946–63, London: Virago, 1988.

Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–45, London: Virago, 1988.

Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. and ed. Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell, 1980.

Powers of Horror: An Essay on Abjection, trans. and ed. Leon S. Roudiez, European Perspectives Series, New York: Columbia University Press, 1982.

Lacan, Jacques, *Écrits*, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977.

The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller, New York and London: Norton, 1978 .

Winnicott, D.W., *Playing and Reality*, Harmondsworth: Penguin, 1974.

Secondary sources

Berman, Jeffrey, *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis*, New York: New York University Press, 1985.

Brooks, Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell, 1993.

Ellmann, Maud (ed.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman Critical Readers Series, London and New York: Longman, 1994.

Felman, Shoshana, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.

(ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Gunn, Daniel, *Psychoanalysis and Fiction: An Exploration of Literary and Psychoanalytical Borders*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Hartman, Geoffrey (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text: Selected Papers From the English Institute, 1976–77*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.

Kofman, Sarah, *Freud and Fiction*, Cambridge: Polity, 1991.

Kurzweil, Edith and William Phillips (eds.), *Literature and Psychoanalysis*, Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Lechte, John (ed.), *Writing and Psychoanalysis: A Reader*, London and New York: Arnold, 1996.

Rimmon-Kenan, Shlomith (ed.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, London: Methuen, 1987.

Royle, Nicholas and Ann Wordsworth (eds.), *Psychoanalysis and Literature: New Work*, special edition of *The Oxford Literary Review*, 12.1–2 (1990).

Williams, Linda Ruth, *Critical Desire: Psychoanalysis and the Literary Subject*, Interrogating Texts Series, London and New York: Arnold, 1995.

Vice, Sue (ed.), *Psychoanalytic Criticism: A Reader*, Cambridge: Polity, 1996.

Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, New Accents Series, London and New York: Methuen, 1984.

The history of feminist criticism

Primary sources

Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*, London: Verso, 1980.

Cixous, Hélène, 'The Laugh of the Medusa', trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1.4, 1976, pp. 875–894.
Daly, Mary, *Gyn/ecology*, London: The Women's Press, 1979.
De Beauvoir, Simone, *The Second Sex* (1949), trans. H. M. Parshley, Harmondsworth: Penguin, 1972.
Ellmann, Mary, *Thinking About Women*, New York: Harcourt, 1968.
Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, London: The Women's Press, 1970.
Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Harmondsworth: Penguin, 1982.
Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1979.
Greer, Germaine, *The Female Eunuch*, London: Paladin, 1971.
Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian G. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985 (*Spéculum de l'autre femme*, 1974).
Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1980 (*Révolution du langage poétique*, 1974).
Millett, Kate, *Sexual Politics*, New York: Avon Books, 1970.
Mitchell, Juliet, *Psychonanalysis and feminism*, Harmondsworth: Penguin, 1974.
'Women: The Longest Revolution', *New Left Review* 40 (1966), pp. 1–39.
Moers, Ellen, *Literary Women: The Great Writers*, New York: Doubleday, 1976.
Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Methuen, 1985.
Moraga, Cherríe and Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, New York: Kitchen Table Press, 1983.
Morgan, Robin (ed.), *Sis'erhood ıs Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York: Random House, 1970.
Olsen, Tillie, *Silences*, London: Virago, 1972.
Rich, Adrienne, 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence', in E. Abel and E. K. Abel (eds.), *The Signs Reader: Woman, Gender and Scholarship*, Chicago: Chicago University Press, 1983, pp. 139–168.
Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, London: Virago, 1977.
Rowbotham, Sheila, *Woman's Consciousness, Man's World*, Harmondsworth: Penguin, 1973.
Rubin, Gayle, 'The Traffic in Women', in Linda Nicholson (ed.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, ed. Linda Nicholson, New York: Routledge, 1997, pp. 27–62.
Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
Spender, Dale, *Man Made Language*, London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
Mothers of the Novel: 100 Good Women Writers Before Jane Austen, London: Pandora, 1986.
Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (1928), Harmondsworth: Penguin, 1973.
Three Guineas (1938), Harmondsworth: Penguin, 1977.
Zimmerman, Bonnie, 'What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism', in Gayle Greene and Coppélia Kahn (eds.), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, London: Methuen, 1985, pp. 177–210.

Secondary sources

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity: Essays on Theory, Film, and Fiction*, New York: Routledge, 1990.
Carby, Hazel V., *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
Christian, Barbara, *Black Feminist Criticism*, Oxford: Pergamon, 1985.
Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, London: Macmillan, 1982.
Hartsock, Nancy, *Money, Sex and Power*, New York: Longman, 1983.
Humm, Maggie (ed.), *Feminisms: A Reader*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.
Todd, Janet, *Feminist Literary History*, Cambridge: Polity Press, 1988.
Weedon, Chris, *Feminism, Theory and the Politics of Difference*, Oxford: Blackwell, 1999.
Feminist Practice and Poststructuralist Theory, Oxford: Blackwell, 1987.

Feminism and deconstruction

Brown, Wendy, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press, 1995.
Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge, 1993.
Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity: Essays on Theory, Film, and Fiction, New York: Routledge, 1990.
'Imitation and Gender Insubordination', in Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991.
Cixous, Hélène and Catherine Clement, *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
Cornell, Drucilla, *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*, New York: Routledge, 1991.
'Gender, Sex, and Equivalent Rights', in Judith Butler and Joan Wallach Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York: Routledge, 1992, pp. 280–296.
The Philosophy of the Limit, New York: Routledge, 1992.
De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
Derrida, Jacques, 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', *Limited Inc*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988, pp. 111–160.
'Deconstruction in America', *Critical Exchange* 17 (Winter 1985), pp. 1–33.
'The Double Session', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 173–286.
'Sending: On Representation', *Social Research* 49.2 (Summer 1982), pp. 294–326.
Spurs: Nietzsche's Styles, trans. Barbara Harlow, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
'Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida', in Alice Jardine and Paul Smith (eds.), *Men in Feminism*, New York: Methuen, 1987.
Derrida, Jacques and Christie McDonald, 'Choreographies', *Diacritics* 12.2 (Summer 1982), pp. 66–76.

Elam, Diane, *Feminism and Deconstruction: ms. en abyme*, London: Routledge, 1994.
Feder, Ellen K. and Mary C. Rawlinson (eds.), *Derrida and Feminism: Recasting the Question of Woman*, New York: Routledge, 1997.
Holland, Nancy (ed.), *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*, University Park: Penn State University Press, 1997.
Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
Johnson, Barbara, 'Apostrophe, Animation, and Abortion', *A World of Difference*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
Riley, Denise, *'Am I That Name?': Feminism and the Category of 'Women' in History*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1988.
Scott, Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988.
Spivak, Gayatri Chakravorty, 'Displacement and the Discourse of Woman', in Mark Krupnick (ed.), *Displacement: Derrida and After*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1987, pp. 169–195.
Tomkins, Jane, 'Me and My Shadow', in Linda Kauffman (ed.), *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 121–139.
Trinh Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
Whitford, Margaret, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London: Routledge, 1991.

Gay, lesbian, bisexual, queer and transgender criticism

Primary sources

Abbott, Sidney and Barbara Love, *Sappho was a Right-On Woman: A Liberated View of Lesbianism*, New York: Stein and Day, 1972.
Altman, Dennis, *Homosexual: Oppression and Liberation*, rev. edn., London: Allen Lane, 1974.
Anzaldúa, Gloria, 'La consciencia de la mestiza: towards a new consciousness', in Alma M. García, (ed.), *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*, New York: Routledge, 1997.
BI ACADEMIC INTERVENTION (Phoebe Davidson, Jo Eadie, Clare Hemmings, Ann Kaloski and Merl Storr) (eds.), *The Bisexual Imaginary: Representation, Identity and Desire*, London: Cassell, 1997.
Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
'Imitation and Gender Insubordination', in Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991.
D'Emilio, John, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
Donoghue, Emma, *Passions Between Women: British Lesbian Culture, 1668–1801*, London: Scarlet Press, 1993.

Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present Day*, New York: William Morrow, 1981.
Foster, Jeannette H., *Sex-Variant Women in Literature*, 3rd edn., Tallahassee, Fla.: Naiad Press, 1985.
Foucault, Michel, *The History of Sexuality: Vol. 1: An Introduction*, trans. Robert Hurley, London: Allen Lane, 1979.
Johnston, Jill, *Lesbian Nation: The Feminist Solution*, New York: Simon and Schuster, 1973.
Lorde, Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Freedom, Calif.: The Crossing Press, 1984.
Nestle, Joan, *A Restricted Country: Essays and Short Stories*, London: Sheba, 1988.
Prosser, Jay, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press, 1998.
Raymond, Janice G., *The Transsexual Empire*, London: Women's Press, 1980.
Rubin, Gayle, 'The Leather Menace: Comments on Politics and S/M', in SAMOIS (ed.), *Coming to Power: Writings and Graphics in Lesbian S/M*, Berkeley: SAMOIS, 1981.
Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
Epistemology of the Closet, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.
Warner, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
Weeks, Jeffrey, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, rev. edn., London: Quartet, 1990.
Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Secondary sources

Abelove, Henry, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge, 1993.
Bland, Lucy, and Laura Doan (eds.), *Sexology Uncensored: The Documents of Sexual Science*, Cambridge: Polity Press, 1998.
Dollimore, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
Gay Left Collective (eds.), *Homosexuality*, London: Allison and Busby, 1980.
Hamer, Emily, *Britannia's Glory: A History of Twentieth-Century Lesbians*, London: Cassell, 1996.
McIntosh, Mary, 'The Homosexual Role', *Social Problems*, 16 (1968), pp. 182–192.
White, Chris (ed.), *Nineteenth-Century Writings on Homosexuality: A Sourcebook*, London: Routledge, 1999.

Post-colonial theory

Ahmad, Aijaz, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London: Verso, 1992.
Ashcroft, Bill, Gareth Griffins, and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge, 1989.

Azim, Firdous, *The Colonial Rise of the Novel*, London: Routledge, 1993.
Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
Chaudhuri, N. C., *Bangali jibane ramani*, Calcutta: Mitra and Ghose Publishers Ltd., 1968.
Dabydeen, David, *The Black Presence in English Literature*, Manchester: Manchester University Press, 1985.
Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986.
The Wretched of the Earth, Harmondsworth: Penguin, 1967.
Guha, Ranajit, 'On Some Aspects of the Historiography of Colonial India', in R. Guha (ed.), *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*, New Delhi: Oxford University Press, 1982, pp. 1–8.
Gupta, Akhil, *Postcolonial Developments: Agriculture in the Making of Modern India*, London and Durham: Duke University Press, 1988.
Mani, Lata, 'Contentious Traditions: The Debate of Sati in Colonial India', in K. Sangari and S. Vaid (eds.), *Recasting Women: Essays in Colonial History*, New Delhi: Kali for Women, 1989, pp. 88–126.
Ngugi Wa Thiongo, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi: Heinemann, 1988.
Parry, Benita, 'Problems in Current Theories of Colonial Discourse', *Oxford Literary Review* 9 (1987), pp. 27–58.
Rajan, Rajeswari, *Real and Imagined Women*, London: Routledge, 1993.
Said, Edward, *Culture and Imperialism*, London: Chatto and Windus, 1993.
Orientalism, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Senghor, Leopold, 'Negritude: A Humanism of the Twentieth Century', in L. Chrisman and P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 27–35.
Spivak, Gayatri, 'Can the Subaltern Speak', in L. Chrisman and P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 66–111.
A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
In Other Worlds: Essays in Cultural Politics, London: Methuen, 1987.
Outside in the Teaching Machine, London: Routledge, 1994.
'Three Women's Texts and a Critique of Imperialism', *Critical Inquiry* 12.1 (1985), pp. 243–261.
Viswanathan, Gauri, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, London: Faber and Faber, 1990.

African American literary history and criticism

Primary sources

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, ed. and introd. David W. Blight and Robert Gooding-Williams, Boston: Bedford Books, 1997.
Gates, Jr., Henry Louis and Nellie Y. Mckay (eds.), *The Norton Anthology of African American Literature*, New York: W. W. Norton and Company, 1997.
Gayle, Jr., Addison (ed.), *The Black Aesthetic*, New York: Doubleday and Company, 1971.

Locke, Alain (ed.), *The New Negro*, ed. and introd. Arnold Rampersad, New York: Atheneum, 1992.
Mitchell, Angelyn (ed.), *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham: Duke University Press, 1994.

Secondary sources

Andrews, William L., Frances Smith Foster, and Trudier Harris (eds.), *The Oxford Companion to African American Literature*, New York: Oxford University Press, 1997.
Baker, Jr., Houston, A., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
Modernism and the Harlem Renaissance, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Davis, Charles T. and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), *The Slave's Narrative*, Oxford: Oxford University Press, 1985.
Eze, Emmanuel Chukwudi (ed.), *Race and the Enlightenment: A Reader*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1997.
Gates, Jr., Henry Louis, 'Canon-Formation, Literary History, and the Afro-American Tradition: From the Seen to the Told', in Houston A. Baker, Jr. and Patricia Redmond (eds.), *Afro-American Literary Study in the 1990s*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self, New York: Oxford University Press, 1989.
'Introduction: "Tell Me, Sir, . . . What *is* 'Black' Literature?"', *PMLA* 105 (1990), pp. 11–22.
Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993.
Huggins, Nathan Irvin, *The Harlem Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1971.
Lewis, David Levering, *When Harlem Was in Vogue*, New York: Oxford University Press, 1989.
Stepto, Robert, 'Afro-American Literature', in Emory Elliot (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, New York: Columbia University Press, 1988.
Sundquist, Eric J., *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Cambridge, Mass.: Belknap/Harvard University Press, 1993.
Wonham, Henry B. (ed.), *Criticism and the Color Line: Desegregating American Literary Studies*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

Anthropological criticism

Achebe, Chinua, *Hopes and Impediments*, Oxford: Heinemann International, 1988.
Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy* (1869), ed. J. Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
Bhabha, Homi K., 'Postcolonial Authority and Postmodern Guilt', in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992, pp. 56–66.

Clifford, James, 'Travelling Cultures', in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992, pp. 96–112.

Clifford, James, and G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and London: University of California Press, 1986.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakavorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Writing and Difference, trans. Alan Bass, London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Douglas, Mary, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From 'The Spectator' to Poststructuralism*, London: Verso, 1985.

Literary Theory: An Introduction, 2nd edn., Oxford: Blackwell, 1996.

Eliot, T. S., 'Ulysses, Order and Myth', *The Dial* 75 (1923), pp. 480–483.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New York: Atheneum/Princeton University Press, 1957.

The Critical Path, Bloomington: Indiana University Press, 1971.

The Stubborn Structure, Ithaca: Cornell University Press, 1970.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: HarperCollins, 1973.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992.

Harvey, Paul, and J. E. Heseltine, *The Oxford Companion to French Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1969.

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, London: Routledge, 1992.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Leitch, Vincent, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York: Columbia University Press, 1988.

Lévi-Strauss, Claude, *The Elementary Structures of Kinship* (1969), trans. James Harle, Boston: Beacon Press, 1977.

Mulhern, Francis, *The Moment of 'Scrutiny'*, London: Verso, 1981.

(ed.), *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Harlow: Longman, 1992.

Nicholls, Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke: Macmillan, 1995.

Norris, Christopher, *The Truth About Postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1993.

Ortner, Sherry B., 'Is Female to Male as Nature is to Culture?', in M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 67–87.

Rabinow, Paul, 'Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology', in James Clifford and G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and London: University of California Press, 1986, pp. 234–261.

Rubin, Gayle, 'The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex', in R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York and London: Monthly Review Press, 1975, pp. 157–210.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds*, London: Methuen, 1987.

Wellek, René, *The Rise of English Literary History*, New York: McGraw-Hill, 1966.

Young, Robert, *Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press, 1996.

Modernism, modernity, modernisation

Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, London: Routledge, 1984.
Prisms, Cambridge: MIT Press, 1981.
Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken, 1969.
Berman, Marshall, *All That is Solid Melts Into Air*, New York: Simon and Schuster, 1982.
Blumenberg, Hans, *The Legitimation of the Modern Age*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
Bradbury, Malcolm, and James McFarlane (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*, London: Penguin, 1991.
Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.
Habermas, Jürgen, 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique* 22 (1981), pp. 3–14.
The Philosophical Discourse of Modernity, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
The Theory of Communicative Action, 2 vols., Boston: Beacon Press, 1984, 1987.
Hall, Stuart, *et al., Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Cambridge: Polity Press, 1995.
Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, London: Blackwell, 1990.
Horkheimer, Max, and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, New York: Herder and Herder, 1972.
Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
Luhmann, Niklas, *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995.
Nicholls, Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, Berkeley: University of California Press, 1995.
Passerin d'Entrèves, Maurizio, and Seyla Benhabib (eds.), *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on 'The Philosophical Discourse of Modernity'*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
Reis, Timothy, *The Discourse of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.
Weber, Max, *Economy and Society*, Berkeley: University of California Press, 1978.
From Max Weber: Essays in Sociology, New York: Oxford University Press, 1946.
The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, New York: Charles Scribner's Sons, 1958.

Postmodernism

Primary sources

Barth, John, 'Postmodernism Revisited', *Review of Contemporary Fiction* 8.3 (1988), pp. 16–24.
Baudrillard, Jean, *Simulations*, New York: Semiotext(e), 1983.

During, Simon, 'Postmodernism or Post-Colonialism Today', *Textual Practice* 1.1 (1987), pp. 32–47.
Eagleton, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1996.
Graff, Gerald, 'The Myth of the Postmodernist Breakthrough', *Triquarterly* 26 (1973), pp. 383–417.
Habermas, Jürgen, 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique* 22 (1981), pp. 3–14.
Hassan, Ihab, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana: University of Illinois Press, 1975.
Jameson, Fredric, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review* 146 (1984), pp. 53–92.
Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, N.C.: Duke University Press, 1991.
Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London: Academy, 1977.
Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Norris, Christopher, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, London and New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
'Postmodernist Bourgeois Liberalism', *Journal of Philosophy* 80 (1983), pp. 583–589.

Secondary sources

Arac, Jonathan, *Postmodernism and Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
Connor, Stephen, *Postmodern Culture*. Oxford and New York: Blackwell, 1989.
Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford and Cambridge: Blackwell, 1989.
Heller, Agnes and Ferenc Feher, *The Postmodern Political Condition*, Oxford: Blackwell, 1988.
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1988.
Huyssen, Andreas, 'Mapping the Postmodern', *New German Critique* 33 (1984), pp. 5–52.
Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1990.
McGowan, John, *Postmodernism and its Critics*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York: Methuen, 1987.
Nicholson, Linda, *Feminism/Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1990.
Spanos, William V., *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

Ward, Stephen, *Reconfiguring Truth: Postmodernism, Science Studies, and the Search for a New Model of Knowledge*, Maryland and London: Rowman and Littlefield, 1996.

Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, London and New York: Edward Arnold, 1992.

Words and things in phenomenology and existentialism

Primary sources

Brentano, Franz, *Psychology from an Empirical Standpoint*, trans. A. C. Rancurello, D. B. Terrell, and L. L. McAlister, London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

De Beauvoir, Simone, *The Ethics of Ambiguity*, trans. Bernard Frechtman, Secaucus, N.J.: Citadel, 1980.

The Second Sex, trans. H. M. Parshley, Harmondsworth: Penguin, 1972.

Derrida, Jacques, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

Heidegger, Martin, *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London: Routledge, 1993.

Being and Time (1927), trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford: Blackwell, 1995.

Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, New York: Harper and Row, 1975.

Husserl, Edmund, *Cartesian Meditations* (1931), trans. Dorion Cairns, The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.

Logical Investigations (1906), trans. J. N. Findlay, London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Kant, Immanuel, *Critique of Judgement* (1790), trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett, 1987.

Critique of Practical Reason (1788), trans. Lewis White Beck, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956.

Critique of Pure Reason (1781, 1787), trans. Norman Kemp Smith, London: Macmillan, 1990.

Levinas, Emmanuel, *Collected Philosophical* Papers, trans. Alphonso Lingis, Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.

The Levinas Reader, ed. Sean Hand, Oxford: Blackwell, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice, *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. Galen Johnson, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1993.

Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith, London: Routledge, 1996.

Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy* (1872), trans. Walter Kaufman, New York: Vintage, 1967.

'On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense', *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s*, ed. Daniel Breazeale, Hassocks: Harvester, 1982, pp. 79–97.

Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness* (1943), trans. Hazel Barnes, London: Routledge, 1990.

Essays in Existentialism, ed. Wade Baskin, New York: Citadel, 1995.

Nausea (1938), trans. Robert Baldick, London: Penguin, 1988.
What is Literature?, trans. Bernard Frechtman, London: Routledge, 1998.

Secondary sources

Caws, Peter, *Sartre*, London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
Danto, Arthur, *Sartre*, London: Fontana Modern Masters, 1975.
Golomb, Jacob, *In Search of Authenticity*, London: Routledge, 1995.
Guignon, Charles (ed.), *Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Howells, Christina (ed.), *Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Kaelin, Eugene F., *An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison: University of Wisconsin Press, 1962.
Macann, Christopher, *Four Phenomenological Philosophers*, London: Routledge, 1993.
Magnus, Bernd and Kathleen Higgins (eds.), *Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Matthews, Eric, *Twentieth Century French Philosophy*, Oxford: Opus, 1996.
Priest, Stephen, *Merleau-Ponty: Arguments of the Philosophers*, London: Routledge, 1998.
Sprigge, T. L. S., *Theories of Existence*, London: Penguin, 1990.
Warnock, Mary, *The Philosophy of Sartre*, London: Hutchinson, 1965.
West, David, *An Introduction to Continental Philosophy*, London: Polity, 1996.
Wood, David, *Philosophy at the Limit*, London: Unwin Hyman, 1990.

Criticism, aesthetics and analytic philosophy

Barnes, Annette, *On Interpretation: A Critical Analysis*, Oxford: Blackwell, 1988.
Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt Brace, 1958.
The Possibility of Criticism, Detroit: Wayne State University Press, 1970.
Black, Max, 'Metaphor', *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1954–55), pp. 273–294.
Brand, Peggy Z. and Carolyn Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1995.
Budd, Malcolm, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, Harmondsworth: The Penguin Press, 1995.
Carroll, Noël, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
Cooper, David E., *Metaphor*, Oxford: Blackwell, 1986.
Crittenden, Charles, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Dadlez, E. M., *What's Hecuba to Him? Fictional Events and Actual Emotions*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1997.
Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

Davidson, Donald, 'What Metaphors Mean', *Critical Inquiry* 5 (1978), pp. 31–47.
Davies, Stephen, *Definitions of Art*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
Dickie, George, *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven, 1984.
Dummett, Michael, *Origins of Analytical Philosophy*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
Eldridge, Richard, *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding*, Chicago: Chicago University Press, 1989.
Ellis, John M., *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
Falck, Colin, *Myth, Truth and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
Feagin, Susan L., *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996.
Fogelin, Robert E., *Figuratively Speaking*, New Haven: Yale University Press, 1988.
Frege, Gottlob, *The Foundations of Arithmetic: A Logico-Mathematical Enquiry into the Concept of Number* (Grundgesetze der Arithmetik, 1893, 1903), trans. J. L. Austin, Oxford: Blackwell, 1953, 2nd edn.
Goodman, Nelson, *The Languages of Art*, New York: Bobbs-Merrill, 1968.
Ways of Worldmaking, Brighton: Harvester Press, 1978.
Hirsch, E. D. Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967.
Hjort, Mette and Sue Laver (eds.), *Emotion and the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1946.
Iseminger, Gary (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1992.
Kittay, Eva Feder, *Metaphor: Its Cognitive Force and Structure*, Oxford: Clarendon Press, 1986.
Krautz, Michael, *Rightness and Reasons: Interpretation in Cultural Practices*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.
Lamarque, Peter, *Fictional Points of View*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996.
Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press, 1994.
Levinson, Jerrold (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
Lewis, David, 'Truth in Fiction', *American Philosophical Quarterly* 15 (1978), pp. 37–46.
Livingston, Paisley, *Literary Knowledge: Humanistic Enquiry and the Philosophy of Science*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
Margolis, Joseph, *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1980.
Interpretation; Radical but not Unruly: The New Puzzle of the Arts and History, Berkeley: University of California Press, 1995.
Meinong, A., *On Assumptions*, ed. and trans. James Keanue, Berkeley: University of California Press, 1983.
Miller, Richard W., 'Truth in Beauty', *American Philosophical Quarterly* 16 (1979), pp. 317–325.

Newton-de Molina, David (ed.), *On Literary Intention*, Edinburgh· Edinburgh University Press, 1976.
Novitz, David, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia: Temple University Press, 1987.
Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life, Boston: Beacon Press, 1995.
Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, London: Chatto & Windus, 1992.
Olsen, Stein Haugom, *The End of Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
The Structure of Literary Understanding, Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, 2nd edn., Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Parsons, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven: Yale University Press, 1980.
Quine, W. V. O., *From a Logical Point of View*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.
Radford, Colin, 'How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?', *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. 49 (1975), pp. 67–80.
Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London: Paul Trench Trubner, 1924.
Rorty, Richard (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
Russell, Bertrand, *Logic and Knowledge*, ed. R. C. Marsh, London: George Allen and Unwin, 1956.
Searle, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, ·Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992.
Stecker, Robert, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1997.
Walsh, Dorothy, *Literature and Knowledge*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1969.
Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
Weitz, Morris, *'Hamlet' and the Philosophy of Literary Criticism*, London: Faber & Faber, 1965.
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1953.

Italian idealism

Primary sources

Binni, Walter, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari: Laterza, 1964.
Croce, Benedetto, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General* (1902), trans. C. Lyas, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Ariosto, Shakespeare and Corneille (1918–20), trans. D. Ainslie, London: Allen and Unwin, 1920.
Benedetto Croce's Poetry and Literature: An Introduction to its Criticism and History, trans. G. Gullace, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981.
'Il carattere di totalità dell'espressione artistica', *La critica* 16 (1918), pp. 129–140.
Conversazioni critiche, 5 vols., Bari: Laterza, 1918–40.
The Essence of Aesthetic (1913), trans. D. Ainslie, London: Heinemann, 1921.
La letteratura della nuova Italia, 6 vols., Bari: Laterza, 1914–40.
Nuovi saggi di estetica, Bari: Laterza, 1920.
Philosophy, Poetry, History, trans. C. Sprigge, London: Oxford University Press, 1966.
Poesia e non poesia, Bari: Laterza, 1923.
Problemi di estetica, 4th edn., Bari: Laterza, 1949.
Ultimi saggi, Bari: Laterza, 1935.
Gentile, Giovanni, *Dante e Manzoni*, Florence: Vallecchi, 1923.
Frammenti di estetica e letteratura, Lanciano: Carabba, 1920.
Lettere a Benedetto Croce, 5 vols., Florence: Casa Editrice Le Lettere, 1992.
Manzoni e Leopardi, opere complete, vol. XXIV, 2nd edn., Florence: Sansoni, 1960.
Manzoni e Leopardi: saggi critici, Milan: Treves, 1928.
Il pensiero di Leopardi, Florence: Sansoni, 1941.
The Philosophy of Art (1931), trans. G. Gullace, Ithaca: Cornell University Press, 1972.
Poesia e filosofia di G. Leopardi, Florence: Sansoni, 1939.
Getto, Giovanni, *Letteratura e critica nel tempo*, Milan: Marzorati, 1954.
Storia delle storie letterarie, 2nd edn., Milan: Bompiani, 1946.
Russo, Luigi, *La critica letteratura contemporanea*, new edn., Florence: Sansoni, 1967.
Sapegno, Natalino, *Compendio di storia della letteratura italiana*, 17th edn., 3 vols. Florence: La Nuova Italia, 1960.

Secondary sources

Borsari, Silvano, *L' opera di Benedetto Croce*, Naples: Nella Sede dell'Istituto, 1964.
Brown, Merle E., 'Italian Criticism after Croce', *Philological Quarterly* 47 (1968), pp. 92–116, 253–279.
Neo-Idealistic Aesthetics: Croce-Gentile-Collingwood, Ithaca: Cornell University Press, 1960.
Collingwood, R. G., *An Autobiography*, Oxford: Clarendon Press, 1939.
De Feo, Italo, *Croce: l'uomo e l'opera*, Milan: Mondadori, 1975.
Flora, Francesco (ed.), *Benedetto Croce*, Milan: Malfasi, 1953.
Jacobitti, E. E., *Revolutionary Humanism and Historicism in Modern Italy*, New Haven: Yale, 1981.
Moss, M. E., *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism*, Albany: SUNY, 1990.
Olivier, P., *Croce, ou l'affirmation de l'immanance absolue*, Paris: Seghers, 1975.
Orsini, Gian N. G., *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
Piccoli, Raffaello, *Benedetto Croce*, London: Cape, 1922.

Puppo, Mario, *Benedetto Croce e la critica letteraria*, Florence: Sansoni, 1974.
Ransom, J. C., *The New Criticism*, Norfolk: New Directions, 1941.
Sansone, Mario, *Interpretazioni crociane*, Bari: Laterza, 1965.
Stella, Vittorio, 'Aspetti e tendenze dell'estetica italiana odierna (1945–1963)', *Giornale di metafisica*, a. XVIII, 6 (1963), pp. 576–621, and a. XIX, 1–2 (1964), pp. 41–74, 280–329.
Tilgher, A., *Estetica: teoria generale dell'attività artistica*, Rome: Libreria di scienze e lettere, 1931.

Spanish and Spanish American poetics and criticism

Primary sources

Aleixandre, V., 'Poesía, moral, público', *Insula* 59 (1950), pp. 1–2.
Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid: Gredos, 1997.
Alonso, Dámaso, *Poesía española*, Madrid: Gredos, 1976.
Azorín, José, *La voluntad*, Madrid: Cátedra, 1977.
Barral, C., 'Poesía no es comunicación', *Laye* 23 (1953), pp. 23–26.
Borges, J. L., *Discusión*, Buenos Aires: Emecé, 1975.
Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1985.
Carpentier, A., *Tientos y diferencias*, La Habana: UNEAC, 1966.
Castro, Américo, *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Barcelona: Grijalbo, 1996.
Cernuda, L., *Poesía y literatura*, 2 vols., Barcelona: Seix Barral, 1960–65.
Cortázar, J., *Obra crítica*, 3 vols., Madrid: Alfaguara, 1994.
Fuentes, C., *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1972.
García Márquez, Gabriel and E. Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, Lima: Carlos Milla Batres-Edics. UNI, 1968.
Goytisolo, J., *El furgón de cola*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
Menéndez Pidal, R., *Poema del mio cid*, Madrid: DGAB, 1961.
Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, ed. J. Marías, Madrid: Cátedra, 1984.
Paz, Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
Ribes, F. (ed.), *Poesía última*, Madrid: Taurus, 1963.
Sánchez Ferlosio, R., *Las semanas del jardín*, Madrid: Alianza, 1981.
Unamuno, M., *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra, 1988.
Valente, J.A., *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI, 1971.

Secondary sources

Ancet, J. *et al.*, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza, 1996.
Chicharro Chamorro, A., *Teoría, crítica e historia literarias españolas*, Sevilla: Alfar, 1993.
Díaz-Plaja, G., *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid: Alianza, 1975.
Goic, C., *Historia crítica de la novela hispanoamericana*, vol. III, Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
Gimferrer, P. (ed.), *Octavio Paz*, Madrid: Taurus, 1989.

Laín Entralgo, P., *La generación del 98*, Madrid: Espasa Calpe, 1998.

López, S. L. and D. Villanueva (eds.), *Critical Practices in Post-Franco Spain*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Portolés, J., *Medio siglo de filología española (1896–1952): positivismo e idealismo*, Madrid: Cátedra, 1986.

Rico, F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vols. VI, VII, VIII, IX, Barcelona: Crítica, 1992–1995.

Rodríguez Monegal, E., 'La narrativa hispanoamericana: hacia una nueva "poética"', in Sanz Villanueva (ed.), *Teoría de la novela*, Madrid: SGEL, 1976.

Volek, E., *Cuatro claves para la modernidad: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid: Gredos, 1984.

Wahnon, S, *Estética y crítica literaria en España (1910–1930)*, Granada: University of Granada, 1988.

American neopragmatism and its background

Appleby, Joyce, Lynn Hunt, and Margaret Jacob, *Telling the Truth About History*, New York: Norton, 1994.

Begley, Adam, 'Souped-Up Scholar', *The New York Times Magazine*, 3 May, 1992, pp. 38–52.

Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York: Simon and Schuster, 1987.

Bourdieu, Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York: Dover, 1955.

Copleston, Frederick, *Modern Philosophy: Empiricism, Idealism, and Pragmatism in Britain and America*, New York: Doubleday, 1994.

De Man, Paul, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.

The Rhetoric of Romanticism, New York: Columbia University Press, 1984.

Dewey, John, *Art as Experience* (1934), New York: Berkley Perigree Books, 1980.

Fish, Stanley, 'Boutique Multiculturalism, or Why Liberals are Incapable of Thinking about Hate Speech', *Critical Inquiry* 23 (Winter 1997), pp. 378–395.

Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies, Durham: Duke University Press, 1989.

Is There a Text in This Class?: The Authority of interpretive communities, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

Professional Correctness, Literary Studies and Political Change, Oxford: Oxford University Press, 1995.

There's No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too, New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.

Heidegger, Martin, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, New York and Evanston: Harper and Row, 1962.

James, William, *Pragmatism* (1907), New York: Dover, 1995.

Varieties of Religious Experience (1902), New York and London: Collier Books, 1961.

Kant, Immanuel, *Critique of Judgement* (1790), trans. J. H. Bernard, New York: Hafner, 1951.

McDermott, John J. (ed.), *The Philosophy of John Dewey*, vol. 1, Chicago and London: University of Chicago Press, 1973.

The Writings of William James, A Comprehensive Edition, Chicago and London: University of Chicago Press, 1977.

Menand, Louis (ed.), *Pragmatism, A Reader*, New York: Random House, 1997.

Mitchell, W. J. T. (ed.), *Against Theory, Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Norris, Christopher, *What's Wrong with Postmodernism, Critical Theory and the Ends of Philosophy*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Pavel, Thomas, 'Lettre d'Amérique: la liberté de parole en question', *Commentaire* 69 (Printemps 1995), pp. 163–173.

Rorty, Richard, *Achieving our Country*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1998.

Consequences of Pragmatism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Contingency, Irony, and Solidarity, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Essays on Heidegger and Others, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Objectivity, Relativism, and Truth, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton: Princeton University Press, 1979.

Ryan, Judith, 'American Pragmatism, Viennese Psychology', *Raritan* 8.3 (Winter 1989), pp. 45–54.

Shusterman, Richard, *Practising Philosophy, Pragmatism and the Philosophical Life*, New York and London: Routledge, 1997.

Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art, Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1992.

Thayer, H. S. (ed.), *Pragmatism, The Classic Writings*, Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1982.

Ethics and literary criticism

Arnold, Matthew, 'The Function of Criticism at the Present Time', in *Essays in Criticism: First Series*, London: Dent, 1964, pp. 9–34.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1986.

Booth, Wayne, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1988.

De Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Derrida, Jacques, 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', *Limited Inc*, trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman, Evanston: Northwestern University Press, 1988, pp. 111–160.

'Racism's Last Word', in Henry Louis Gates (ed.), *'Race', Writing, and Difference*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986, pp. 329–338.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York: Seabury Press, 1975.

Harpham, Geoffrey Galt, *Getting it Right: Language, Literature, and Ethics*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
Kant, Immanuel, 'Metaphysical Foundations of Morals', in Carl J. Friedrich (trans. and ed.), *The Philosophy of Kant: Immanuel Kant's Moral and Political Writings*, New York: Random House, 1977, pp. 140–208.
Levinas, Emmanuel, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis, The Hague: Nijhoff, 1981.
Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
MacIntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, London: Duckworth, 1981.
Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York: Columbia University Press, 1987.
Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*, Oxford: Oxford University Press, 1977.
Newton, Adam Zachary, *Narrative Ethics*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1995.
Nietzsche, Friedrich, *On the Genealogy of Morals*, in Walter Kaufmann (trans.), *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, New York: Random House, 1969.
Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature,* New York and Oxford: Oxford University Press, 1990.
Rainsford, Dominic, *Authorship, Ethics and the Reader: Blake, Dickens, Joyce,* New York: St. Martin's Press, 1997.
Rorty, Richard, 'Freud and Moral Reflection', in Joseph H. Smith and William Kerrigan (eds.), *Pragmatism's Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 1–27.
'Solidarity or Objectivity?', in John Rajchman and Cornel West (eds.), *Post-Analytic Philosophy,* New York: Columbia University Press, 1985, pp. 3–19.
Siebers, Tobin, *The Ethics of Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.
Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1977.

Literature and theology

Primary sources

Alter, Robert, *The Art of Biblical Narrative,* New York: Basic Books, 1981.
Bal, Mieke, *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges,* Chicago: University of Chicago Press, 1988.
Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
Bloom, Harold, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
Boyarin, Daniel, *Intertextuality and the Reading of Midrash*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
Cunningham, Valentine, *In the Reading Gaol: Postmodernity, Texts and History*, Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Detweiler, Robert, *Breaking the Fall: Religious Readings of Contemporary Fiction*, San Francisco: Harper and Row, 1989.

Eliot, T. S., 'Religion and Literature', *T. S. Eliot: Selected Prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth: Penguin, 1953, pp. 31–42.

Fisch, Harold, *Poetry With a Purpose: Biblical Poetics and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Frei, Hans W., *The Eclipse of Biblical Narrative: A Study in Eighteenth and Nineteenth-Century Hermeneutics*, New Haven: Yale University Press, 1974.

Frye, Northrop, *The Great Code: The Bible and Literature*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Handelman, Susan, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany: State University of New York Press, 1982.

Hart, Kevin, *The Trespass of the Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Hartman, Geoffrey H. and Sanford Budick (eds.), *Midrash and Literature*, New Haven: Yale University Press, 1986.

Jasper, David, *The Study of Literature and Religion*, London: Macmillan, 1989.

Readings in the Canon of Scripture: Written for Our Learning, London: Macmillan, 1995.

Jay, Elisabeth, *The Religion of the Heart: Anglican Evangelicalism and the Nineteenth-Century Novel*, Oxford: Clarendon Press, 1979.

Kermode, Frank, *The Genesis of Secrecy*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

Moore, Stephen D., *Literary Criticism and the Gospels: The Theoretical Challenge*, New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Moore, Stephen D., *Mark and Luke in Poststructuralist Perspectives: Jesus Begins to Write*, New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Prickett, Stephen, *Words and the Word: Language, Poetics and Biblical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Ricoeur, Paul, *Essays on Biblical Interpretation*, ed. Lewis S. Mudge, London: SPCK, 1981.

Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning, Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976.

Ryken, Leland, *The New Testament in Literary Criticism*, New York: Frederick Ungar, 1984.

Scott, Nathan A., Jr, *The Broken Center: Studies in the Theological Horizon of Modern Literature*, New Haven and London: Yale University Press, 1966.

Sternberg, Meir, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Trible, Phylis, *Texts of Terror: Literary-Feminist Readings of Biblical Narratives*, London: SCM Press, 1984.

Wilder, Amos N., *Early Christian Rhetoric: The Language of the Gospel*, London: SCM Press, 1964.

Theology and Modern Literature, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1958.

Wright, T. R., *Theology and Literature*, Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Secondary sources

Barratt, David, Roger Pooley, and Leland Ryken (eds.), *The Discerning Reader: Christian Perspectives on Literature and Theory*, Leicester: Apollos/Grand Rapids: Baker, 1995.

Gearon, Liam (ed.), *Theology in Dialogue: English Literature and Theology*, London: Cassell, 1999.

Prickett, Stephen (ed.), *Reading the Text: Biblical Criticism and Literary Theory*, Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991.

Schad, John, (ed.), *The Bodies of Christ: Writing the Church, From Carlyle to Derrida*, London: Macmillan, 2000.

Schwartz, Regina M., (ed.), *The Book and the Text: The Bible and Literary theory*, Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1990.

Walhout, Clarence, and Leland Ryken (eds.), *Contemporary Literary Theory: A Christian Appraisal*, Grand Rapids: Eerdmans, 1991.

Literary theory, science and philosophy of science

Achinstein, Peter, *Law and Explanation: An Essay in the Philosophy of Science*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

Althusser, Louis, *For Marx*, London: Allen Lane, 1969.

Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists, and Other Essays, trans. Gregory Elliott, London: Verso, 1991.

Angel, R. B., *Relativity: The Theory and its Philosophy*, Oxford: Pergamon Press, 1980.

Ayer, A. J. (ed.), *Logical Positivism*, New York: Free Press, 1959.

Bachelard, Gaston, *La formation de l'ésprit scientifique*, Paris: Corti, 1938.

Le rationalisme appliqué, Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

Barnes, Barry, *About Science*, Oxford: Blackwell, 1985.

Beer, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

Open Fields: Science in Cultural Encounter, Oxford: Clarendon Press, 1996.

Benjamin, Andrew, Geoffrey N. Cantor, and John R. Christie (eds.), *The Figural and the Literal: Problems in the History of Science and Philosophy, 1630–1800*, Manchester: Manchester University Press, 1987.

Bloor, David, *Knowledge and Social Imagery*, London: Routledge & Kegan Paul, 1976.

Bohr, Niels, *Atomic Physics and Human Knowledge*, New York: Wiley, 1958.

The Philosophical Writings of Niels Bohr, 3 vols., Woodbridge, Conn.: Ox Bow Press, 1987.

Carnap, Rudolf, *An Introduction to the Philosophy of Science*, New York: Basic Books, 1974.

Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640–1785*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

Davies, Paul, *Other Worlds*, London: Dent, 1980.

Einstein, Albert, *Relativity: The Special and the General Theories*, London: Methuen, 1954.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, 3rd edn., revised, Harmondsworth: Penguin, 1961.

–

Folse, Henry J., *The Philosophy of Niels Bohr: The Framework of Complementarity*, Amsterdam: North-Holland, 1985.
Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London: Tavistock, 1970.
van Fraassen, Bas, *The Scientific Image*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
Gardner, Martin, 'Is Quantum Logic Really Logic?', *Philosophy of Science* 38 (1971), pp. 508–529.
Gibbins, Peter, *Particles and Paradoxes: The Limits of Quantum Logic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Gleick, James, *Chaos: Making a New Science*, New York: Viking, 1987.
Grandy, Richard E. (ed.), *Theories and Observation in Science*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1973.
Gribbin, John, *In Search of Schrödinger's Cat: Quantum Physics and Reality*, New York: Bantam Books, 1984.
Haack, Susan, *Deviant Logic: Some Philosophical Issues*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
Hacking, Ian (ed.), *Scientific Revolutions*, Oxford: Oxford University Press, 1981.
Harding, Sandra G. (ed.), *Can Theories Be Refuted? Essays on the Duhem-Quine Thesis*, Dordrecht and Boston: D. Reidel, 1976.
Hawkins, Harriett, *Strange Attractors: Literature, Culture and Chaos Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1995.
Harré, Rom, *Laws of Nature*, London: Duckworth, 1993.
The Philosophies of Science, Oxford: Oxford University Press, 1972.
Harré, Rom and E. H. Madden, *Causal Powers*, Oxford: Blackwell, 1975.
Hayles, N. Katherine, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
The Cosmic Web: Scientific Field Models and Narrative Strategies in the Twentieth Century, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.
Heidegger, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt, New York: Harper & Row, 1977.
Hesse, Mary, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science*, Brighton: Harvester, 1980.
Horwich, Paul (ed.), *The World Changes: Thomas Kuhn and the Nature of Science*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edn., Chicago: University of Chicago Press, 1970.
Law, Jules David, *The Rhetoric of Empiricism: Language and Perception from Locke to I. A. Richards*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.
Leatherdale, W. H., *The Role of Analogy, Model and Metaphor in Science*, Amsterdam: North-Holland, 1974.
Levine, George, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
Lindberg, David C. and Robert S. Westman (eds.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Lindley, David, *Where Does the Weirdness Go? Why Quantum Physics is Strange, but Not So Strange as You Think*, London: Vintage, 1997.
Merton, Robert K., *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England*, New York: Howard Fertig, 1970.

Misak, C. J., *Verificationism: Its History and Prospects*, London: Routledge, 1995.
Newton-Smith, W. H., *The Rationality of Science*, London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
Nicolson, Marjorie Hope, *Science and Imagination*, Ithaca, N.Y.: Great Seal Books, 1956.
Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
Papineau, David (ed.), *The Philosophy of Science*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
Parkinson, G. H. R. (ed.), *The Theory of Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
Polkinghorne, John, *The Quantum World*, Harmondsworth: Penguin, 1986.
Putnam, Hilary, 'How to Think Quantum-Logically', *Synthèse* (1974), pp. 55–61.
Quine, W. V., 'Two Dogmas of Empiricism', in *From a Logical Point of View*, 2nd edn., Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961, pp. 20–46.
Reiss, Timothy J., *The Discourse of Modernism*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.
Richards, I. A., *Science and Poetry*, London: Kegan Paul, Trench and Trubner, 1926; revised and expanded edn, *Sciences and Poetries*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970.
Ricoeur, Paul, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Rorty, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
Objectivity, Relativism, and Truth, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
Ross, Andrew, *Strange Weather: Science and Technology in the Age of Limits*, London: Verso, 1991.
Salmon, Wesley C., *Four Decades of Scientific Explanation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
Scientific Explanation and the Causal Structure of the World, Princeton: Princeton University Press, 1984.
Schatzberg, Walter, Ronald A. Waite, and Jonathan K. Jackson (eds.), *The Relations of Literature and Science: An Annotated Bibliography of Scholarship, 1880–1980*, New York: Modern Language Association of America, 1987.
Shapin, Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Shapin, Steven and Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton: Princeton University Press, 1985.
Thomas, David Wayne, 'Gödel's Theorem and Postmodern Theory', *PMLA* 110.2 (March 1995), pp. 248–261.
Tooley, M., *Causation: A Realist Approach*, Oxford: Blackwell, 1988.

قائمة بأسماء كتاب الموسوعة

أُرتوين دى جراف: يشغل وظيفة "محاضر رفيع" فى قسم الأدب بجامعة لوفن الكاثوليكية فى بلجيكا. أصدر كتاب: **السَكينة فى مأزق: مدخل إلى بول دى مان ١٩٣٩-١٩٦٠** *Serenity in Crisis: A Preface to Paul De Man, 1939-1960*، وكتاب: **ضوء هائل: بول دى مان ومابعد الرومانسية** *Titanic Light: Paul De Man's Post-Romanticism* (١٩٩٥)، كما تناول فى كتاباته النظرية الأدبية وأدب القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

أليكس كالينيكوس: أستاذ علم السياسة فى جامعة يورك. كتب بتوسّع عن الماركسية والنظرية الاجتماعية. من مؤلفاته العديدة: **صنع التاريخ** *Making History* (١٩٨٧)، **فى مناهضة مابعد الحداثة** *Against Postmodernism* (١٩٨٩) **نظريات وسرديات** *Theories and Narratives* (١٩٩٥) و**النظرية الاجتماعية** *Social Theory* (١٩٩٩). انتهى مؤخرًا من كتاب حول العدالة.

أندرو إدجار: محاضر فى الفلسفة بجامعة كارديف فى ويلز. تتصدر فى اهتماماته البحثية الفلسفة الاجتماعية والسياسية الألمانية وفلسفة الفن والموسيقى.

أندرو باوى: أستاذ الأدب الألمانى بكلية هالواى الملكية بجامعة لندن. مؤلف **علم الجمال والذاتية من كانط إلى نيتشه** *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche* (١٩٩٠، صدرت منه طبعة منقّحة فى سنة ٢٠٠٠) **وشلينج والفلسفة الأوروبية الحديثة** *Schelling and Modern European Philosophy* (١٩٩٣)، **ومن الرومانسية إلى النظرية الأدبية: فلسفة النظرية الأدبية الألمانية** *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (١٩٩٧). ترجم وجمع مختارات من شيلنج بعنوان **عن تاريخ الفلسفة الحديثة** *On The History of Modern Philosophy (١٩٩٤)* ومختارات لدى إى شلايرماخر بعنوان ***الهرمانيوطيقا والنقد ونصوص أخرى*** *Hermeneutics and Criticism and Other Texts (١٩٩٨)*. حرر *كتاب* **مانفريد فرانك: الذات والنص** *Manfred Frank: The Subject and the Text*

(١٩٩٧). يكتب حاليًا كتبا حول الموسيقى، والمعنى والحداثيّة، ورأب الصدع بين الفلسفة الأوروبية والفلسفة التحليلية، والفلسفة الألمانية من كانط إلى هابرماس.

إيفلين فانفراوسن: باحثة مساعدة فى قسم الدراسات الإنجليزية بجامعة لوفن الكاثوليكية فى بلجيكا، حيث عملت فى مشروع بحثى عن الأدب فى بلجيكا (الفلاندرز) فى الفترة من ١٩٣٠- ١٩٤٤. توشك على الانتهاء من رسالة موضوعها دورية **دى فلاج** (١٩٣٧-١٩٤٤)، وهى دورية مثّلت إحدى القوى الأكثر تواطؤا [مع الفاشية] فى بلجيكا.

باتريشيا ووه: أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة دَرام . من مؤلفاتها: **الرواية الشارحة: النظرية والتطبيق** *Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction* (١٩٨٤) **خيالات نسائية: مراجعة مابعد الحداثى** *Feminist Fictions: Revisiting the Postmodern* (١٩٨٩)، **ممارسة مابعد الحداثة/قراءة الحداثة** *Practcing Postmodernism/Reading Modernism* (١٩٩٢) **حصاد الستينيّات** *Harvest of the Sixties* (١٩٩٥) **ثورات الكلمة** *Revolutions of the World* (١٩٩٧). حررت بالاشتراك مع دافيد فولر كتاب **فنون النقد وعلومه** *The Arts and Sciences of Criticism* (١٩٩٩). تعمال حاليًا على إنهاء كتاب بعنوان **رؤى من لامكان: الأدب والعلم والمجتمع الصحيح** *Views from Nowhere: Literature Science and the Good Society* تتناول فيه الجدل القائم بشأن الثقافتين [العلمية والأدبية] والمدن الفاضلة والعلم والأخلاق والأدب.

براين كوتس: محاضر فى الدراسات الإنجليزية والثقافية بجامعة ليمريك. تضم أحدث إصداراته مقالالتين فى الفن هما: "غرائب ديدرى أوماهوني" (١٩٩٦) و"لغة سرّية" (١٩٩٧). اشترك مع واكيم فيشر وباتريشيا لينش فى تحرير وقائع مؤتمر الجمعية الدولية للدراسات الأيرلندية، حول الكتابة الأيرلندية من ١٧٩٨ إلى ١٩٩٨ (يصدر عام ٢٠٠٠).

بول هاميلتون: أستاذ الدراسات الإنجليزية فى كلية كوين مارى ووستفيلد بجامعة لندن، وعضو سابق فى كلية إكستر بجامعة أكسفورد. له دراسات عن الرومانسية والتاريخية منها كتاب **شعرية كولريدج** Coleridge's *Poetics* (١٩٨٣) **والتاريخية** *Historicism* (١٩٩٦). له كتاب عن "الميتا رومانسية" تحت الطبع.

بيتر لامارك: أستاذ "كرسى فِرنْس" للفلسفة فى جامعة هَل. من مؤلّفاته **الحقيقة والمتخيّل والأدب: رؤية فلسفية** *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*، بالاشتراك مع ستاين هوجن أولسن (١٩٩٤)، **ووجهات نظر متخيّلة** *Fictional Points of View* (١٩٩٦)، و**الموسوعة المختصرة لفلسفة اللغة** *Concise Encyclopedia of Philosophy of Language* (١٩٩٧). وهو رئيس تحرير **المجلة البريطانية لعلم الجمال** *British Journal of Aesthetics*، وساهم مؤخرا فى عدد خاص من المجلة بعنوان **علم الجمال فى بريطانيا** *Aesthetics in Britain* (٢٠٠٠).

تيموثى باتي: أستاذ الأدب المقارن بجامعة ميشيجن فى آن آربور. مؤلف **الأشكال الأليغورية للتاريخ: التأريخ الأدبى بعد هيجل** *Allegories of History: Literary Historiography After Hegel* (١٩٨٢) **ونهايات القصيدة الغنائية: الوجهة والنتائج فى الشعر الغربى** *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry* (١٩٩٦). يكتب حاليًا عن أساليب المفارقة فى الكتابات الألمانية اليهودية الحديثة، وعن نظرية للشعر الغنائى.

جارى داي: يشغل وظيفة "محاضر رفيع" بجامعة دى مونفور. حرر ثلاثة مجلدات فى سلسلة **الأدب والثقافة فى بريطانيا الحديثة** *Literature and Culture in Modern Britain* (دار لونجمان). مؤلف: **إعادة قراءة ليفز: الثقافة والنقد الأدبى** *Rereading Leavis: Culture and Literary Criticism* (١٩٩٦)، وله كتاب تحت الطبع بعنوان **الطبقة** *Class*.

جسيكا أوزبرن: باحثة مساعدة فى الفلسفة بجامعة كارديف فى ويلز . تعمل حاليًا على إتمام أطروحة عن المداخل النسوية للحقوق. تعمل فى مشروع بحثى عن النسويات وفيتجشتاين.

جوزيف بريستو: أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجليس. من مؤلفاته: **إنجلترا المخنثة: الكتابات الإبروتيكية المثلية بعد عام ١٨٨٥** *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885* (١٩٩٥) و**التكوين الجنسى** *Sexuality* (١٩٩٧). أشرف على إصدار عدة مجلدات منها **دليل كمبريدج للشعر الفكتورى** *The Cambridge*

Companion to Victorian Poetry (٢٠٠٠). يعمل حاليًا على إنجاز دراسة مطولَة عن الشعر والجنس والتكوين الجنسى فى العهد الفكتورى.

جون دراكاكيس: أستاذ الدراسات الإنجليزية بجامعة سترلنج. المحرر العام لسلسلة روتلدج للنصوص الإنجليزية والمصطلح النقدى الجديد. محرر كتاب **شيكسبيريّات بديلة** *Alternative Shakespeares* (١٩٨٥)، و**التراجيديا الشيكسبيرية** *Shakespearean Tragedy* (١٩٩٢). أشرف على طبعة نيو كيسبوك لمسرحية **أنطونى وكليوباترا**. شارك بدراسات ومقالات وقراءات فى كتب تتناول شيكسبير والنظرية النقدية. يشرف حاليًا على طبعة جديدة من **تاجر البندقية** لسلسلة آردن. ويعمل على الانتهاء من كتاب بعنوان **أشكال من الخطاب الشيكسبيرى** *Shakespearean Discourses*.

جيفرى جالت هارفام: رئيس قسم الدراسات الإنجليزية بجامعة تولان، حيث درّس منذ عام ١٩٨٦. من مؤلّفاته: **ضرورة الزهد فى الثقافة والنقد** *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism* (١٩٨٩)، **ظلال الأخلاق: النقد والمجتمع العادل** *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society* (١٩٩٩)، **واحد منا: عبقرية جوزيف كونراد** *One of Us: The Mastery of Joseph Conrad* (١٩٩٦).

دايان إلام: أستاذة الأدب الإنجليزى والنظرية النقدية والثقافية بجامعة كارديف فى ويلز. مؤلفة **إضفاء الرومانسية على مابعد الحداثة** *Romancing the Postmodern* (1992) و**النسوية والتفكيك** *Feminism and Deconstruction: ms en abyme* (١٩٩٤) وكتاب تحت الطبع بعنوان **ظلم الحقيقة: نحو سياسات نسوية** *The Injustice of Truth: Notes Toward a Feminist Politics.*

دان لاتيمر: أستاذ الدراسات الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة أوبرن. من مؤلفاته: **النظرية النقدية المعاصرة** *Contemporary Critical Theory* (١٩٨٩) ومقالات منشورة فى ***مودرن لانجويج نوتس*** *Modern Language Notes* و**نيو لفت ريفيو** *New Left Review*، و**الكوماباراتيست** *The Comparatist* و**إساير إن ليتراتتور** *Essays in Literature* و**نيو أورلينز ريفيو** *New Orleans Review* ومجلات أخرى.

دانكن سالكيلد: يشغل وظيفة "محاضر رفيع" فى مدرسة الدراسات الإنجليزية فى كلية شيشستر. مؤلف **الجنون والمسرح فى عصر شيكسبير** *Madness and Drama in the Age of Shakespeare* (١٩٩٣)، ومقالات متعددة عن مسرح عصر النهضة، والنظرية النقدية، وتاريخ التكوين الجنسى.

ديرك دى جيست: أستاذ فى قسم الأدب بجامعة لوفن الكاثوليكية فى بلجيكا. نشر دراسات عن نظريات الأنظمة والهرمنيوطيقا والأدب الهولندى والبلجيكى فى القرن العشرين. من كتبه كتاب: ***الأدب بوصفه نسقًا، الأدب بوصفه خطابًا*** *Literatuur als system, literatuur als* vertoog (١٩٩٦) و **تواطؤ أم ثقافة** *Collaoratie of culture?* (١٩٩٧) وهو كتاب يتناول التواطؤ الثقافى [مع الفاشية] فى بلجيكا (١٩٤١-١٩٤٤).

روبرت هولب: يدرّس تاريخ ألمانيا الفكرى والثقافى والأدبى فى قسم الدراسات الألمانية بجامعة كاليفورنيا فى بركلى. له كتابات عديدة من بينها: **انعكاسات الواقعية** *Reflections of Realism* (١٩٩١)، **ويورجن هابرماس: ناقد فى المجال العام** *Jurgen Habermas: Critic in the Public Sphere* (١٩٩١)، **وتخطى الحدود: نظرية التلقّى ومابعد البنيوية والتفكيكية** *Crossing Borders: Reception Theory: Postructuralism and Deconstruction* (١٩٩٢). يعمل حاليًا فى دراسة مطوّلة حول فريدريك نيتشه.

ريناته هولب: مديرة الدراسات البينية بجامعة كاليفورنيا فى بركلى، حيث تدرّس النظرية النقدية الاجتماعية والدراسات الأوروبية المقارنة. تقوم حاليًا (بالاشتراك مع بول لوبك ومانويل كاستيبز) بإدارة المشروع الدولى للبحث فى "أوروبا متعددة الثقافات" فى معهد الدراسات الأوروبية بجامعة كاليفورنيا فى بركلى. من بين إصداراتها كتاب: **أنطونيو جرامشي: تجاوز الماركسية ومابعد الحداثة** *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism* (١٩٩٢). تبحث حاليًا فى موضوع المثقفين والإسلام فى أوروبا.

رينر إميج: أستاذ الأدب البريطانى فى جامعة ريجنبرج بألمانيا. حاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة كارديف بويلز، حيث كان عضوا فى هيئة تدريس مركز النظرية النقدية والثقافية. من مؤلفاته **الحداثة فى الشعر** *Modernism in Poetry* (١٩٩٥)، **دابليو. إتش. أودن**

W.H. Auden (٢٠٠٠)، **الأنماط المشوّهة فى العلاقات الأنجلو-ألمانية** *Stereotypes in Contemporary Anglo-German Relationships* (٢٠٠٠).

سايمون لى برايس: درّس الإنجليزية فى جامعة هاواى فى مانوا، وعمل أستاذا مشاركا فى النقد الثقافى بجامعة كارديف فى ويلز. يعد حاليًا مختارات حول موضوع الهُجنة والذات.

ستيفن مولر: يدرِّس الفلسفة فى كل من جامعة كارديف فى ويلز والجامعة المفتوحة. كتب مقالات عن النظرية الرومانسية، والمثالية الأمانية، وبوسنكيه، وجمايات المثالية المطلقة.

فردوس عظيم: أستاذة فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة داكا فى بنجلادش. متخصصة فى الدراسات النسوية والدراسات مابعد الكولونيالية. يتتبّع كتابها **السياق الاستعمارى لظهور الرواية** *The Colonial Rise of the Novel* (١٩٩٣) العلاقة بين المشروع الاستعمارى وتطور الشكل الروائى. تبحث حاليًا فى مجال أدب البنغال المكتوب باللغة الإنجليزية فى القرن التاسع عشر.

كريس ويدن: محاضرة فى النظرية النقدية والثقافية بجامعة كارديف فى ويلز. تتضمن إصداراتها: **الممارسة النقدية النسوية ونظرية مابعد البنيوية** *Feminit Practice and Postructuralist Theory* (الطبعة الثانية ١٩٩٦)، **السياسات الثقافية: الطبقة والنوع والعنصر وعالم مابعد الحداثة** *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World* (بالاشتراك مع جلين جوردان، ١٩٩٥)، **كتابات المرأة فى ألمانيا ما بعد الحرب** *Postwar Women's Writing in Germany* (١٩٩٧) و**النسوية: النظرية وسياسات الاختلاف** *Feminism, Theory and the Politics of Difference* (١٩٩٩).

كريستا نِلوولف: عضوة مركز الدراسات الإنسانية فى الجامعة الوطنية الأسترالية فى كانبرا. نشرت كتابا عن المناخ الثقافى الخاص بالنوع فى شعر القرن الثامن عشر: **وبقى التناقض: أشكال تمثيل المرأة فى شعر ألكسندر بوب** *A Contradiction Still: Representations of Women in the Poetry of Alexandre Pope* (١٩٩٨). حاليا تكمل تاريخا ثقافيا للثورة العلمية تحت رعاية المؤسسة الوطنية السويسرية للعلوم. نشرت مقالات فى كتب ودوريات تتناول العصر الحديث المبكر وتاريخ الأدب النسوى.

كريستوفر نوريس: يشغل وظيفة " باحث ممتاز" فى الفلسفة بجامعة كارديف فى ويلز، وكان قد درّس فى قسم الدراسات الإنجليزية فى الجامعة حتى سنة ١٩٩١. نشر أكثر من عشرين كتابًا تتناول جوانب مختلفة فى الفلسفة والنظرية النقدية من أحدثها **ضد النسبية** *Against Relativism* (١٩٩٧)، **الانتباه للفجوة: الإبستمولوجيا وفلسفة العلم فى الموروثين** *Minding the Gap: Epistemology and the Philosophy of Science in the Two Traditions*(٢٠٠٠).

كفين ميلز: باحث فى الأدب واللاهوت فى كلية وستمنستر فى أكسفود. صدر كتابه الأول: **تبرير اللغة: بولص والنظرية الأدبية المعاصرة** Justifying Language: Paul and Contemporary Literary Theory فى ١٩٩٥. بعدها توسع فى النشر فى المجلات المتخصصة وكتب المختارات. عضو المجلس الأوروبى لتحرير مجلة **ليتراتور اند ثيولوجى** (الأدب واللاهوت) *Literature and Theology*

كلايف كازو: محاضر بارز فى علم الجمال فى معهد جامعة ويلز بكارديف. محرر كتاب ***مخترات حول علم الجمال الأوروبى*** *The Continental Aesthetics Reader* (٢٠٠٠)، وله مقالات حول الاستعارة والعلاقة بين الفن والكتابة.

كِن هرشكوب: يشغل وظيفة "محاضر رفيع" فى الدراسات الإنجليزية بجامعة مانشستر. محرر كتاب: **باختين والنظرية الثقافية** *Bakhtin and Cultural Theory* (١٩٨٩)، ومؤلف **ميخائيل باختين: جماليات للديمقراطية** *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy* (١٩٩٩). يعمل حاليًا على تاريخ "التحول إلى اللغويات" فى الدراسات الإنسانية.

مانويل بريبيتو: أستاذ تاريخ الأدب بجامعة سانتياجو فى أسبانيا. نشر كتابا عن الشاعر الإنجليزى أودن (١٩٨٨) وحرر كتاب: **الفردوس المفقود: الكلمة والعالم والكلمات** *Paradise Lost: The Word, the World, the Words* (١٩٩١) **والحداثية والحداثة ومابعد الحداثة** *Modernity, Modernism and Postmodernism* (٢٠٠٠). حاليًا يتّم دراسة بعنوان: **مسرح الهويّة فى سبعة نصوص إنجليزية** *El drama de la identitad*

en siete obras de la tradicion literaria inglesa، ويحرر كتابًا تحيةً لتيرى إيجلتون.

مايكل راين: يدرِّس الإنجليزية فى جامعة نورث وسترن. من كتبه: **الماركسية والتفكيك** *Marxism and Deconstruction (١٩٨٢)*، **الكاميرا السياسية: الفيلم الأمريكى المعاصر سياساته وأيديولوجيته** *Camera Politica: The Politics and Ideology*، **السياسة والثقافة: تصورات ممكنة لمجتمع مابعد الثورة** *Politics and Culture: Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society (١٩٨٩)*، **النظرية الأدبية: مقدمة عمليّة** *Literary Theory: A Practical Introduction (١٩٩٩)*، **النظرية الأدبية: مختارات** *Literary Theory: An Anthology* (١٩٩٨)، **تفسير الأفلام: مقدمة** *Film Interpretation: An Introduction (يصدر قريبًا)*، **الإيهام: الحجج الاجتماعية فى الفيلم الأمريكى** *Make Believe: Social Arguments in American Film* (يصدر قريبًا).

ترجم أعمالا لأنطِنيو نيجرى وفيليكس جواتارى.

قائمة بأسماء المشاركين فى الترجمة

إسماعيل عبد الغنى أحمد: أستاذ مساعد فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها كلية آداب سوهاج، جامعة جنوب الوادى. حصل على الدكتوراه فى النقد الحديث. له دراسات فى مجال النقد الأدبى منشورة فى دوريات مختلفة.

دعاء إمبابى: مدرسة مساعدة فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية الآداب، جامعة عين شمس، ومدرسة الترجمة بقسم الترجمة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. تعد حاليًا رسالة دكتوراه فى النقد المقارن.

رضوى عاشور: روائية وناقدة وأستاذة النقد الأدبى فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة عين شمس. لها ست روايات، وثلاث مجموعات قصصية، وأربعة كتب فى النقد الأدبى.

عزة مازن: صحفية ومترجمة. ترأس قسم الترجمة بمجلة الإذاعة والتليفزيون، وتقوم بتدريس الأدب الإنجليزى والترجمة بجامعة العلوم الحديثة والآداب. حصلت وعلى الدكتوراه فى الأدب الإفريقى الأمريكى. ترجمت قصصا قصيرة متفرقة وكتابا للكاتبة الكندية مارجريت آتوود بعنوان: **مفاوضات مع الموتى: تاملات كاتبة حول الكتابة** (٢٠٠٥). ونشرت مقالات نقدية متعددة.

شعبان مكاوى: مدرس فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب جامعة حلوان، حصل على الدكتوراة فى المسرح الأمريكى. ترجم كتاب هوارد زِن **التاريخ الشعبى للولايات المتحدة** (المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، جزءان). نشر عددا من الدراسات النقدية.

فاتن مرسى: أستاذ مساعد فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة عين شمس. حصلت على الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة إسكس بإنجلترا. تشمل اهتماماتها البحثية التاريخ الأدبى وتطور الأجناس الأدبية ولها عدة أبحاث منشورة فى مجال الفن

القصصى والرواية الحديثة، بالإضافة إلى بعض الدراسات التى تهتم بنظريات النقد النسوى والنقد ما بعد الكولونيالى.

محمد هشام مدرس فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب جامعة حلوان. شاعر ومترجم. حاصل على الدكتوراه فى الشعر الإنجليزى. صدر له كتابان مترجمان، هما: ألكسندر شولش وآخرون، **الفلسطينيون عبر الخط الأخضر** (القاهرة، ١٩٨٦) وروجيه جارودى، **الأساطير المؤسِّسة للسياسة الإسرائيلية** (القاهرة، ١٩٩٦)، بالإضافة إلى مجموعة شعرية بعنوان **لحظتان** (القاهرة، ١٩٩٦). شارك كباحث ومترجم ومحرر فى **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**، إشراف عبد الوهاب المسيرى (القاهرة، ١٩٩٩). نُشرت له ترجمات من الشعر الإنجليزى والأمريكى فى عدة دوريات عربية.

منى عبد الوهاب قتاية: مدرسة مساعدة فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية الآداب جامعة عين شمس. تبحث فى قضية التمثيل الأدبى، وتحديداً تمثيل القدس فى الكتابات الوسيطة والحديثة. تعد حاليًا رسالة دكتوراه عن صورة القدس فى الكتابات الأمريكية فى القرن التاسع عشر.

هانى حلمى حنفى: مدرس فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية الآداب جامعة طنطا. حصل على الدكتوراه فى روايات كونراد. ترجم عددا من الدراسات النقدية ونشر مقالات متفرقة فى مجال النقد الأدبى.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	چون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	چورج چيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوڤا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إڤيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	ڤيسواڤا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديڤيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	چان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	چون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	چون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	چيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	چان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديڤيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوپكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روچر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريچيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	پيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	پيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنچامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وچون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوڤاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديڤيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	پول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	پيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	ڤالنتين راسپوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	چيرمى سيبروك	فخزى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديداً	چيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أورپان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى پاركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديڤيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو منوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	چوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتبًا مسرحيًا	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف اليمبى
٢٨٤-	هرقل مجنونًا (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديڤيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورچ مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روچر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	چون هيتون وچودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣-	أقدم لك: بوذا	چين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالاپارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديڤيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	س. شير لايموڤا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	چايترى سپيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤى برو ڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوچين كلينپاور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارڤن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٢٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	چان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠-	أنثروبولوچيا اللغة	أندريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٢٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	چيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرنانو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	پول ديڤيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديڤيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	چوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	چينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليڤى بروڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوڤا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	چين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	چون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سپنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وچودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السِّيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	ڤرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى ڤارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديڤيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيڤانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه چينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذى حدَثَ فى «حدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	پاتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦- أقدم لك: چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وپول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	پول ڤاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	پاتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	چوناثان ميلر ويورين ڤان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥–	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦–	قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧–	رسائل من مصر	چون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨–	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩–	الخوف وقصص خرافية أخرى	چى دى موپاسان	سحر يوسف
٦٥٠–	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١–	ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢–	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣–	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤–	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥–	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦–	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧–	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨–	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩–	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠–	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١–	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢–	رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣–	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤–	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥–	عوالم أخرى	پول داڤيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦–	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧–	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألڤن جولدنر	على ليلة
٦٦٨–	ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩–	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠–	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١–	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢–	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣–	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤–	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥–	أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦–	أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧–	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨–	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩–	مختارات شعرية مترجمة (جـ٣)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠–	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١–	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢–	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتاتة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيڤان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢-	مدونة جوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	جوستينيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦-	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦-	جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠-	مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام جونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤- اليسار الفرويدى	پول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥- الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧- حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨- العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠- حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١- النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢- قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣- مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤- بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥- فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨- دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٣٩- دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٤٠- خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١- الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢- أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣- الثقافة: منظور دارويني	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥- المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما	تريڤور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨- تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩- إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالڤيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠- الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروری
٧٥٣- التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤- الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥- تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦- ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧- تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨- الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد

٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	چون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارڤن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولمة والرعاية الإنسانية	ڤيك چورج وبول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديڤيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريڤيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى

٧٩٧- الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨- الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩- سلم السنوات	أن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس پاترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرڤيه-ليجيه وچان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المصرية	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديڤيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	ڤيليپ روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	داڤيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧- أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨- النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠- رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١- تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوپولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	چوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣- الفلسفة الألمانية	ڤرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤- كنز الشعر	ذبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور

٨٣٥-	تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦-	بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى
٨٣٧-	عناكب فى المصيدة	ناتاليا ڤيكو	على فهمى عبدالسلام
٨٣٨-	فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات فى الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨-	تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩-	سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	الطب التجريبى (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة فى الأدب	چيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث يانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧-	نادچا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة فى الشرق القديم	إيڤ شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١-	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	چين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	ببغاء الكاكادو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوائية (رواية)	ديڤيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى

٨٧٣-	معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥-	النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦-	دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧-	أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتينشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١-	المستنيرون : خدمة وخيانة	جلال آل أحمد	سلوى عباس
٨٨٢-	أغانى شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣-	أغانى شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	چان بودريار	بدر عرودكى
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩-	سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١-	مفاوضات مع الموتى	مارجريت آتوود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥-	وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديڤيد چورچ هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩-	الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦-	أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧-	أرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز چيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الحلقة النقدية	ديڤيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	چووست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠-	بروميثيوس بلا قيود	داڤيد س. ليندس	مى رفعت سلطان

٩١١- غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
٩١٢- ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
٩١٣- ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى
٩١٤- ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
٩١٥- المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	روچر چست	منيرة كروان
٩١٦- الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
٩١٧- موسوعة كمبريدچ (جـ١)	نخبة	إشراف: أحمد عتمان
٩١٨- موسوعة كمبريدچ (جـ٤)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى
٩١٩- موسوعة كمبريدچ (جـ٩)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٣١٥٦ / ٢٠٠٦

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضًا تاريخيا شاملا للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملا مرجعيا لا مجرد سجل للوقائع. وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على أن لا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساسًا لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

الغلاف / عدلى رزق الله